

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra občanské výchovy a filosofie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Secesní vily v Praze-Bubenči Art nouveau villas in Prague-Bubeneč

Hana Voráčková

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Županič, Ph.D.
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Český jazyk se zaměřím na vzdělávání a základy společenských věd
se zaměřením na vzdělávání

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Secesní vily v Praze-Bubenči vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 11. 4. 2016

.....
podpis

Za cenné rady, podporu a trpělivost při vedení mé práce bych ráda poděkovala prof. PhDr. Janu Županičovi, Ph.D.

ANOTACE

Práce „Secesní vily v Praze-Bubenči“ popisuje vznik a vývoj třech vil v prostoru křižovatky ulic Slavíčkova a Suchardova. Těmito vilami jsou rodinná vila Karla Vítězslava Maška, vila Stanislava Suchardy od Jana Kotěry a vila JUDr. Jana Náhlavského od Dušana Jurkoviče. Práce hledá společné prvky a vily zařazuje do kontextu díla jejich architektů a majitelů. Součástí práce také jsou stručné životopisy architektů a majitelů vil.

KLÍČOVÁ SLOVA

regionální historie, architektura, Praha, secese, Bubeneč, Mašek, Sucharda, Kotěra, Náhlavský, Jurkovič

ANNOTATION

The Bachelor thesis, titled „Art nouveau villas in Prague-Bubeneč“ describes origin and changes of three villas on the crossroad of the streets Slavíčkova and Suchardova. These villas are the villa of Karel Vítězslav Mašek, the villa of Stanislav Sucharda designed by Jan Kotěra and the villa of JUDr. Jan Náhlavský designed by Dušan Jurkovič. This thesis wants to find common elements and put these villas into the context of complete works of their architects and owners. This thesis contains the biographies of architects and owners.

KEYWORDS

regional history, architecture, Prague, art nouveau, Bubeneč, Mašek, Sucharda, Kotěra, Náhlavský, Jurkovič

Obsah

1.	Úvod	6
2.	Secese	6
3.	Bubeneč – popis a historie obce	9
4.	Karel Vítězslav Mašek: Rodinná vila (1901).....	11
5.	Karel Vítězslav Mašek – život a dílo.....	13
6.	Jan Kotěra: Vila Stanislava Suchardy s ateliérem (1904-1907).....	26
7.	Jan Kotěra – život a dílo	28
8.	Stanislav Sucharda – život a dílo	38
9.	Dušan Jurkovič: Vila JUDr. Jana Náhlovského	46
10.	Dušan Jurkovič – život a dílo	48
11.	Závěr	63
12.	Seznam použitých informačních zdrojů	65
13.	Seznam příloh.....	67

1. Úvod

Secesní vily v pražské Bubenči jsou architektonicky jedinečné. Secesní styl obecně je s Prahou přelomu 19. a 20. století velmi spjatý a vtiskl jí jedinečný ráz a dokresluje i urbanistickou výjimečnost Prahy 6. Cílem studie je zachycení vzniku a vývoje třech vil v prostoru křižovatky ulic Slavíčкова a Suchardova, kterými jsou rodinná vila malíře Karla Vítězslava Maška, vila Stanislava Suchardy od Jana Kotěry a vila JUDr. Jana Náhlavského od Dušana Jurkoviče. Cílem práce je také nalézt společné prvky a zařadit stavby do kontextu díla jejich architektů a majitelů.

Ve své práci nejprve popíši samotný secesní styl a také přiblížím prostor a historii Bubenče. Následovat budou kapitoly o samotných vilách, které jsem seřadila chronologicky podle vzniku, následovat budou kapitoly o životě a díle architektů jednotlivých vil a také jejich prvních majitelů. Součástí práce bude také obrazový doprovod.

Pro zpracování mé práce jsem využívala především odborné literatury a periodik. Také jsem využila informací z Archivu hlavního města Prahy – fond Soupisu pražského obyvatelstva 1830-1910 a Národního památkového ústavu – Památkový katalog. Informace o vilách jsem čerpala z knih Slavné pražské vily: sto a jeden dům s příběhem nebo Praha moderní: velký průvodce po architektuře 1900-1950. II, Levý břeh Vltavy od Zdeňka Lukeše. V těchto publikacích jsou detailně popsány vily a jejich historie. Pro jednotlivé životopisy jsem využívala dostupných monografií – Karel Vítězslav Mašek od Karolíny Fabelové, Jan Kotěra: 1871-1923 : zakladatel moderní české architektury od Vladimíra Šlapety, Stanislav Sucharda: 1866-1916 od Martina Krummholze a slovenskou monografii Dany Bořutové Architekt Dušan Samuel Jurkovič. Všechny tyto monografie podávají celkový pohled na tvorbu a život zmíněných umělců.

2. Secese

Secese je umělecký sloh konce 19. a začátku 20. století. Jedná se o jeden z posledních univerzálních uměleckých stylů, který zasáhl všechny obory umění, tedy jak architekturu, malířství nebo sochařství, ale také užité umění a vytvořila i životní styl. Jedná se o mezinárodní styl, který ale měl v různých zemích specifické podoby. Neměnily se jenom projevy slohu, ale také název, proto se můžeme setkat s názvem Jugendstil, který se užíval pro území Německa. Dalším a mezinárodně asi nejrozšířenějším je Art Nouveau,

který se poprvé objevil ve Francii. V Anglii nebo ve Spojených státech se užíval název Modern Style. Pro naše území a území Rakouska se užívá pojmu secese, kterého já budu užívat v mé práci.

Secese tedy vznikla na konci 80. let. 19. století. Její počátky můžeme nalézt v Anglii, kde John Ruskin reagoval na Světovou výstavu, která se odehrála v roce 1851, představila nové technologie a předvedla příklady dobře navržených předmětů. Ruskin tuto výstavu kritizoval, protože se obával masové výroby a propagoval návrat k řemeslům. Považoval dělení na vysoké a nízké umění za umělé. Odmítal historismus, který v té době byl vedoucím slohem, a poukazoval na to, aby umělci hledali svou inspiraci v přírodě. Jeho myšlenky převzal jeho žák William Morris, který myšlenku dovedl do praxe, jelikož založil společnost Morris & Co., která vytvořila kompletní nabídku nábytku a předmětů denní potřeby v jednotném stylu. Tyto myšlenky, které jsou pro secesi typické, se velmi rychle z Anglie rozšířily i do ostatních zemí.

Její vznik je také spojen se vznikem uměleckých spolků, které odmítaly dobovou uměleckou tvorbu a způsob tvoření a které se často nazývaly právě secese. Tento název je odvozen od římských dějin, kdy se římský lid, který byl nespokojený s vládou ve městě, vystěhoval na Svatou horu a do města se vrátil až poté, kdy byly splněny jejich požadavky.¹ První secese byla založená v Mnichově v roce 1892. Ve stejném roce byla založena secese v Berlíně. Následovaly secese ve Vídni v roce 1897 nebo například v Paříži v roce 1890. Zajímavá je právě vídeňská secese, kde se poprvé pojem secese jako spolkového názvu spojil pojmem secese jako uměleckého slohu. Odlišné názvy slohů, jak o nich bylo psáno výše, vznikaly za různých okolností. Název německého Jugendstil vznikl podle týdeníku Jugend, který byl založen v roce 1896 v Mnichově a zabýval se literaturou a uměním a právě kolem něj se shromáždila mladá generace umělců. Tento název se nejprve objevil pro označení uměleckého řemesla. Pro malířství ale tento název byl užit až v roce 1914. Francouzský název Art Nouveau vznikl podle obchodu Sigfrieda Binga, který takto nazval svůj obchod s uměleckými předměty v Paříži, který byl otevřen 1895. Kromě těchto názvů se ale užívalo mnoho dalších.

Hlavními prvky secese jsou ornamentálnost, záliba v liniích, stylizace. K prvku ornamentálnosti odcituji část, která ornamentálnost v secesi zcela charakterizuje: „Secese se vyznačuje především tendencí k ornamentálnosti, přičemž ornament není pro secesního

¹WITTLICH, Petr. *Česká secese*. Praha: Odeon, 1982. s. 7

umělce něčím přidaným, co jen doplňuje nebo zdobí, ale samou podstatou umění. Vláčný secesní ornament vyjadřuje zvláštní kvalitu secesního cítění, jež se vyhýbá silným citovým výkyvům i silnému vypětí vůle a tíhne spíše k vyrovnané náladovosti.² Secesní ornament se nejčastěji projevuje ve formě křivky nebo dlouhé linie, které umělci používali jak ve tvarech nábytku, tak ve tvarech ženských dlouhých vlasů.³ Pokud se podíváme na stylizaci, tak secese se tímto snaží oprostit se od předchozích historizujících slohů. Inspiraci hledá secese v přírodě a jejích tvarech. Secese využívá motivů listů, květů, zvířat – často vázek, brouků, ptáků, hadů.

Mezi hlavní myšlenky tohoto stylu patří mladistvá obroda umění, která se zvedla proti historizujícím slohům v návaznosti na myšlenky, které vyřkl John Ruskin. Secesní umění chtělo prostoupit všechny oblasti běžného života a také naplnit myšlenku všuměleckého díla. Toto velmi dobře ilustruje tato citace: „Z nového výtvarného procesu nesmělo být vyloučeno nic, ani schodiště, dveřní rámy a balkonové mříže, šálky, misky a lžice, obraz na stěně nebo kniha ve skříni – všechno bylo stejně závažné jako vchod do metra, tovární hala a nádražní budova.“⁴ Tímto secese setřela rozdíly mezi tzv. vysokým uměním a nízkým uměním. I když se secese snažila odvrátit od historizujících slohů, určité prvky z minulých slohů převzala, ale použila a spojila je velmi odlišně. Díky tomu se secese opravdu stala velmi unikátním stylem. Jako další velký inspirativní zdroj byl pro secesi svět orientálního umění, a to převážně Japonska, kdy japonské umění v tuto dobu Evropa objevila.

Důležitým znakem tohoto slohu je také využívání materiálu. V této době došlo k velkému technickému pokroku a bylo možné začít využívat materiály, které nebyly do té doby až tak obvyklé, například: využití železa, nové postupy v tužení a glazurování keramiky a skla.

Secese a její umělecké a každodenní produkty a myšlenka všuměleckého díla se mohla rozvíjet právě díky industrializaci a vývoji techniky, která přinesla i velké bohatství. Lidé nyní mohli a chtěli utrácet peníze za nákladně a umělecky vyrobené předměty, které by dokazovaly jejich dobrý vkus.

Vrcholné období secese bylo v 90. letech 19. století. Od počátku 20. století se

²MRÁZ, Bohumír a MRÁZOVÁ-SCHUSTEROVÁ, Marcela. *Secese*. Praha: Obelisk, 1971. s. 13

³HARDY, William. *Secese: art nouveau*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997. s. 8

⁴SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Jak je poznáme? Umění secese*. Praha: Knižní klub, 2007. s.12-13

secese postupně dostala do komerčního designu a brzy byla nahrazena novým estetickým cítěním.⁵

3. Bubeneč – popis a historie obce

Území dnešní Bubenče je dnes rozděleno mezi městské části Prahy 6 a 7 a pojímá území Císařského ostrova, Výstaviště, Stromovky a část Vítězného náměstí. Bubeneč se původním jménem jmenovala Přední Ovenec, což je ve staré češtině zdrobnělina od slova beran. Svůj dnešní název získala Bubeneč až v roce 1880, kdy bylo původně německé Bubenetch, počeštěno.

Území dnešní Bubenče bylo osídleno již od mladší doby kamenné⁶. Nejstarší písemné zprávy o Ovenci pochází z konce 12. století, ale podle archeologických nálezů, které byly datovány do doby 11. století, je zřejmé, že samotná osada je mnohem starší. Nejstarší zpráva je datována rokem 1197 a týká se potvrzení knížete a biskupa Jindřicha Břetislava o donaci hraběte Hroznaty tepelskému klášteru. Ze zprávy je sice jasné, že tehdejším majitelem byl hrabě Hroznata, ale není jasné, zda zde měl své sídlo, nebo zda jeho rodina Ovenec založila. Je ale pravděpodobné, že Ovenec byl knížecím majetkem a byl Hroznatovcům darován za jejich zásluhy. Nebylo to nejspíše rodové sídlo, ale jen hospodářské centrum. Dalšími majiteli této oblasti se stal klášter v Teplé a později přešel do majetku chotěšovských jeptišek. V roce 1284, v době vlády Přemysla II. Otakara, zde byla zřízena královská obora pro chov divoké zvěře. Dalším majitelem části tohoto území byl také klášter sv. Jiří na Pražském hradě, ale pro nedostatek pramenů není známo, kdy a jak se tyto pozemky do vlastnictví kláštera dostaly.

Ve 14. století část Ovence mělo v držení pražské purkrabství. Od 14. století se již v pramenech objevují jména vlastníků nebo nájemníků jednotlivých usedlostí. Bylo mezi nimi mnoho měšťanů, kteří zde ale nehospodařili. Blízkost Pražskému hradu způsobila časté pustošení a poškozování obce, například v roce 1420 zde táborité strhli zeď obory. Po vítězství nad Zikmundem došlo k velkým konfiskacím majetku. Byl zabrán všechn církevní majetek kromě dvora, který vlastnil klášter sv. Jiří, jelikož byl zatěžkán dluhy. Po skončení bojů a ustanovení Zikmunda králem nebyl zkonfiskovaný majetek navrácen, ale zůstal v držení nových majitelů.

⁵HARDY, William. *Secese: art nouveau*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997. s. 8, 14-15, 22, 24
MRÁZ, Bohumír a MRÁZOVÁ-SCHUSTEROVÁ, Marcela. *Secese*. Praha: Obelisk, 1971. s. 11-13.
SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Jak je poznáme? Umění secese*. Praha: Knižní klub, 2007. s. 12-13

⁶Doba od 8000 až 5000 let před naším letopočtem.

Od 16. století měnily usedlosti majitele velmi často. Jeho blízkost městu způsobovala, že si majitelé brzy našli snadnější obživu přímo ve městě, což bylo výhodnější než zemědělské hospodaření. Proto zde není žádná rodinná posloupnost v držení těchto usedlostí. V této době bylo na území dnešní staré Bubenče osmnáct usedlostí ve dvaceti dvou domech. Po roce 1547 se vrchními vlastníky oveneckých pozemků stal král, nejvyšší purkrabství v Praze a majitel deskového statku Přední Ovenec. V polovině 16. století mnoho usedlostí získalo tzv. emfyteutní právo, které poddanému zaručilo dědické právo na majetek. Zbylá stavení byla poddanská nebo se pronajímala. V roce 1547 Staré Město přišlo o Přední Ovenec v důsledku účasti v stavovském odboji proti Ferdinandovi I. Habsburskému.

Se svolením krále užívalo nejvyšší purkrabství pražské místní statky od roku 1620 až do roku 1783. V tomto roce byly císařem Josefem II. odebrány tyto statky z vlastnictví zemských úřadů a byly svěřeny do správy administrace státních statků. Za vlády císaře Leopolda II. v roce 1791 byly odevzdány do správy zemských stavů a důchod byl odváděn nejvyššímu purkrabství.

V roce 1848, kdy byla zrušena robota, přišly o vrchnostenské právo zemské stavy, nejvyšší purkrabství a vlastní deskového dvora Přední Ovenec. Bubeněč, stále pod jménem Přední Ovenec, se tedy stala samostatnou vesnickou obcí. V roce 1850 bylo ustanoveno představenstvo a prvním starostou se stal Jan Schöltz. V témže roce se přes území obce začala stavět drážďanská dráha, která byla zprovozněna dne 1. června 1850. V této době žilo v obci 877 obyvatel. Místodržícím byl v letech 1849 – 1860 Karel svobodný pán Mecséry de Tsoor.

V roce 1869 začíná v Bubenči (Předním Ovenci) silný stavební ruch a zvyšoval se i počet jejích obyvatel. Podle statistických údajů z roku 1880 zde žilo 1392 obyvatel, z toho 92 procent Čechů a 8 procent Němců. Obyvatelé se hlásili k římskokatolickému, evangelickému nebo židovskému vyznání. Zjištěn ale byl i jeden příslušník anglikánské církve a jeden občan bez vyznání. Až do roku 1880 se stále obec jmenovala Přední Ovenec, ale místní obyvatelstvo užívalo více názvu Bubeněč. Proto se zastupitelstvo obrátilo s žádostí na Ministerstvo vnitra a obec byla přejmenována. Konec osmdesátých let přinesl další velký rozvoj stavebnictví a také rozvoj průmyslu. Byla zde postavena například přádelna bavlny, tkalcovna, továrna na výrobu umělých hnojiv nebo továrna na laky. V roce 1889 byla v Bubenči zřízena škola. Mnoho bohatších obyvatelů Prahy si zde v

této době začalo stavět své rodinné domy. Na konci 19. století již v Bubenči žilo 5538 obyvatel z toho 90,5 procenta Čechů, 4,2 procenta Němců a 0,1 procento Poláků.

Dne 26. října 1904 byla Bubeneč povýšena na město. Městský znak byl městu udělen ale až 17. února 1905. V témže roce začala stavba nového obecního domu a stavební ruch v městě pokračoval. Již od roku 1891 byla do Bubenče zavedena tramvajová doprava, která se v roce 1908 rozšířila o další linku. V témže roce byl zaveden do města vodovod, protože bubenečská i letenská vodárna sloužily pouze jako záložní zdroje vody. Stavební i průmyslový rozvoj města byl zastaven až 1. světovou válkou.

Bubeneč se již dlouho snažila připojit k Praze. V roce 1907 byla dokonce schválena smlouva s Prahou o připojení, ale nebyla realizována. Dne 6. února 1920 byl vydán zákon o založení Velké Prahy, který stanovil, že se k Praze připojí okolní obce – například Dejvice, Břevnov, Střešovice, Liboc nebo Trója. V platnost tento zákon vešel 1. 1. 1922 a Bubeneč se tedy definitivně stala součástí Prahy. V roce 1923 byla Praha rozdělena do 19 obvodů a Bubeneč byla společně s Dejvicemi, Vokovicemi, Sedlcem a Veleslavínem zařazena do Prahy XIX. Před připojením byly snahy udělat z Bubenče průmyslové centrum, ale po připojení k Praze převládl názor, aby se tato oblast stala čistě obytnou.

Druhá světová válka opět zastavila stavební ruch. Mnoho lidí se odtud již před válkou odstěhovalo a do prázdných domů se nastěhovali příchozí Němci. Do veřejných budov byla umístěna sídla okupantských úřadů. Bubeneč za války neutrpěla větších škod a vyhnulo se jí i bombardování. Při květnovém povstání se bojovalo ve Stromovce a v ulicích vyrostly barikády. Skrze Bubeneč poté ustupovalo německé vojsko.

V roce 1945 došlo ke změnám katastrálních hranic a Bubeneč ztratila Letenskou pláň až po Špejchar a získala okolí letenské vodárny. V roce 1949 byla Bubeneč rozdělena mezi Prahu 6 a 7.⁷

4. Karel Vítězslav Mašek: Rodinná vila (1901)

Rodinná vila malíře Karla Vítězslava Maška stojí v dnešní ulici Slavičkova 7. Vila byla dokončena kolem roku 1901. Mašek si svou vilu navrhl včetně interiéru téměř celou sám, jelikož měl zkušenosti a znalosti jak z oblasti architektury, tak byl i znalý v tesařských a zednických technikách. Také byl i schopným zahradníkem. V roce 1898 byl

⁷ TRYML, Michal, ed. a BERÁNEK, Bohumil. *Kniha o Bubenči*. Praha: Městská část Praha 6, 2004. s. 11-13, 23, 34-40, 51-74.

Mašek jmenován profesorem dekorativní a ornamentální kresby na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Právě díky postu profesora byl již plně finančně zajištěn a mohl si tedy vybudovat svou vlastní vilu. Architektura Maška velmi zajímala a také byl rok mimořádným posluchačem pražské Techniky.

Celkový vnější vzhled budovy je inspirovaný folklorní architekturou, což bylo ve své době velice oblíbené.⁸ Proto zde nalezneme například často používanou roubenou střechu.⁹ Průčelí hlavního vstupu do vily je vyzdobeno malbou a reliéfem, na kterém s Maškem spolupracovali Luděk Wurzl a Antonín Waigant.¹⁰ Nábytek a zařízení domu nesou secesní rostlinné motivy. Tyto motivy nalezneme i ve výplních oken. Všechn nábytek nejenom navrhl, ale i vytvořil sám Mašek, a to včetně kování a dřevořezeb. Výzdoba zahrady se nesla v duchu neogotického slohu a byly zde využity fragmenty z dostavované katedrály sv. Víta. Mašek zde umístil chrliče, sloupky a z fiál dokonce vytvořil umělou jeskyni. Podoba výzdoby zahrady se dochovala na několika dobových fotografiích. Jeho vila by se dala označit za *Gesamtkunstwerk*, tedy dílo, které v sobě spojuje více druhů umění. Mašek zde mistrně spojil své malířské umění, architekturu a užité umění, čímž docílil velmi uceleného díla.

Podle návrhu půdorysu vily byla v přízemí umístěna schodišťová hala, jídelna, salon, kuchyně a pokoj slůžky. V druhém patře byly umístěny tři ložnice, šatna, koupelna a veranda. Podoba interiérů se dochovala díky fotografiím v periodiku *Dílo*, které je uveřejnilo ve svém 4. ročníku.¹¹ Můžeme si prohlédnout interiér jídelny, salonku, schodiště, studentského pokoje, ložnice, koupelny, dětské ložnice. Na fotografiích také můžeme vidět, že propracované jsou i detaily ubrusů nebo mřížky topné komory. Do interiéru také Mašek zapojil mnoho svých děl. Například do dětského pokoje umístil vlysy, které představovali alegorii Lásky, Vína a Tance a které prezentoval již na Výstavě architektury a inženýrství v roce 1898. Pro stejnou výstavu vytvořil další vlysy pro interiér pro výrobce nábytku Václava Mlcha ve spolupráci s architektem Janem Koulou. Tyto vlysy zobrazující hrající si děti na pozadí vlčích máků použil pro výzdobu salonku. Jeho obraz Husopaska z doby okolo roku 1905 zdobil studentský pokoj. Dochovaly se také návrhy na

⁸Tento vliv nalezneme i u vily Stanislava Suchardy od architekta Jana Kotěry nebo u vily architekta Jana Kouly.

⁹WITTLICH, Petr. *Česká secese*. Praha: Odeon, 1982. s. 229

¹⁰LUKEŠ, Zdeněk. *Praha moderní: velký průvodce po architektuře 1900-1950. II, Levý břeh Vltavy*. Praha: Paseka, 2013. s. 198

¹¹Dílo: list věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní. Praha: Jednota umělců výtvarných, roč. IV., 1906. s. 101, 103-109, 111-115, 117-119, 121

nábytek, tapety, intarzie, výplně oken a dveří, které byly v domě použity.¹²

Exteriér vily zůstal do dnešních dnů nepozměněný, ale interiéry se nedochovaly. Vila již není v majetku Maškových potomků a je v soukromém vlastnictví.¹³

5. Karel Vítězslav Mašek – život a dílo

Karel Vítězslav Mašek, ještě jako Karel Mašek, se narodil 1. září 1865 v zámku v Komořanech u Prahy jako nejstarší z pěti dětí. Jeho otec Leopold zde byl lesníkem. Rodina se ale brzy odstěhovala do fořtovny u Lipenců nedaleko Zbraslavi. Po skončení války s Pruskem v roce 1866 rodina odešla z Prahy ze strachu před nepřítelem a šířící se cholerou. Své mládí prožil Mašek v Jílovišti. Po jmenování jeho otce nadlesním se rodina přestěhovala na Zbraslav. Mašek se už od mládí věnoval malování a kresbě učil i svého mladšího bratra Leopolda, který se ale nedožil dospělosti. Otcovým přáním ale bylo, aby se jeho nejstarší syn stal lesníkem jako on, ale to se mladému Maškovi nelíbilo. Nakonec svého otce přesvědčil, aby ho do tohoto povolání nenutil. Mašek tedy začal studovat na reálném gymnáziu v Praze na Smíchově. Po absolvování se měl vyučit lékárníkem, ale matka brzy pochopila, že hlavní byla pro mladého Maška kresba a malířství. Přesvědčila otce, který byl dlouho proti umělecké dráze svého syna, aby svolil ke studiu svého syna na pražské Akademii. Mašek tedy začal v roce 1883 studovat na Akademii, nejdříve u profesora Františka Čermáka a poté u profesora Antonína Lhoty. Jeho studia trvala ale pouze rok a jako většina nadaných a ambiciózních studentů směřoval do Mnichova, jednoho z uměleckých center této doby. V Mnichově Mašek studoval se svými pozdějšími přáteli Alfonsem Muchou nebo Luďkem Maroldem. Z období pražských studií se mnoho Maškových prací nedochovalo.

Mnichov byl v této době velkým kulturním centrem díky králi Ludvíku I., který inicioval velký stavební rozvoj města, což do města přivedlo mnoho umělců z celé Evropy. Ještě větší význam nabylo mnichovské umělecké prostředí po sjednocení Německa v roce 1871, kdy místní umělci usilovali o to, aby se právě Mnichov stal uměleckým střediskem celého sjednoceného Německa. Mašek měl zprvu problémy s přijetím na místní Akademii výtvarných umění, ale nakonec ho přijali profesori Johan C. Herterich, Alexander von Wagner a Gabriel von Hackl. Mnichov byl také místem četných výstav jak německého, tak i světového umění. Byly zde velké výstavní haly – jako Glaspalast nebo

¹²FABELOVÁ, Karolína. *Karel Vítězslav Mašek*. Praha: Eminent, 2002. s. 59-61, 69

¹³FABELOVÁ, Karolína. *Karel Vítězslav Mašek*. Praha: Eminent, 2002. s. 163

Kunstaustellungsgebäude. Zde se v roce 1869 konala výstava německého i zahraničního umění, kde byly vystaveny práce např. Gustava Courbete nebo Édouarda Maneta. Umělecký styl představený na této výstavě, vyznačující se jasnějšími barvami a plenérovou malbou¹⁴, byl poté převládající v Maškově následující tvorbě. Výstavy nejprve pořádalo zájmové sdružení umělců Münchener Künstler-Genossenschaft, které fungovalo v rámci Královské akademie krásných umění. Později byli pro nízkou úroveň výstav přizváni i nezávislí umělci. Tyto výstavy představovaly práce studentů, německých i cizích umělců. V roce 1885 byl na jedné z výstav oceněn medailí i Mašek, bohužel se neví za jaký konkrétní obraz.

V únoru roku 1885 založili čeští umělci v Mnichově spolek českých umělců Škréta. Jeho prvním předsedou byl Jan Vilímek a druhým Joža Uprka. Mašek se stal zapisovatelem tohoto spolku. Základními podmínkami členství byly slovanský původ, umělecké povolání a také akademické vzdělání. Spolek kromě pravidelných setkání spravoval knihovnu a také vydával časopis Paleta nebo také Špachtle. O literární část se staral Viktor Oliva, který vznik časopisu sám prosadil, a o výtvarnou část se staral Luděk Marold. Časopis vycházel každou sobotu v jediném vydání a při jeho tvorbě docházelo k četným hádkám. Hlavní náplní spolku bylo ale pořádání výstav. První se konala 31. května 1885 na Adalbertově třídě č. 49/51. Své práce se zde vystavili například Joža Uprka, Jan Vilímek, Luděk Marold a i sám Mašek. Výstava byla řešena velmi nekonvenčně a měla velkou návštěvnost.

Z Maškova pobytu v Mnichově pocházejí dva jeho autoportréty, ze kterých je patrné, že již v této době začíná pracovat s fotografií jako předlohou. V této době jistě vzniklo více obrazů, ale bohužel se nedochovaly nebo jsou v soukromých sbírkách. Za to jeho kresby se dochovaly právě díky časopisu Paleta-Špachtle, kterému také navrhoval obálky. Pro ročník 1885 vytvořil Portrét sedící ženy, Milence, Pohanského kněze (dvě verze) nebo Bojovníka. Z roku 1886 také pochází kresba Přemožená Vlasta. Všechny tyto kresby se vyznačují silnou spontánností - pokusem o zachycení okamžiku a nápadu. Témata Vlasty nebo pohanského kněze vypovídají o tom, že Mašek již v mladém věku měl zájem o slovanské mýty a historii. Mašek s časopisem spolupracoval i po svém odchodu z Mnichova v roce 1886.¹⁵

Po odchodu z Mnichova se vrátil do Prahy a v roce 1887 se účastnil založení

¹⁴Plenérová malba – krajina malovaná i dokončená ve volné přírodě.

¹⁵Mašek pro časopis Paleta v roce 1888 navrhl obálku.

Spolku výtvarných umělců Mánes. Tento polek byl založen v roce 1887 jako sdružení studentů a absolventů uměleckých škol. Ze začátku se tento spolek věnoval hlavně výtvarnému umění, ale od poloviny devadesátých let se činnost tohoto spolku rozšiřuje. Tento spolek vyjádřil požadavek čistého a pravdivého uměleckého projevu. Jeho členové navázali na počátku 20. století kontakty se zahraničím a chtěli českému prostředí představit francouzské moderní umění. Tento spolek od roku 1986 začal také vydávat vlastní časopis *Volné směry*.¹⁶ Další Maškovou zastávkou bylo Domažlicko. Zde se věnoval studiu venkova a přírody. Na základě získaných předloh vytvořil dnes ztracený obraz *V kole*, kterým se v roce 1887 představil pražské umělecké scéně. Na Domažlicko se vracel vždy po jakékoliv zahraniční cestě. Mašek své studie také v roce 1889 publikoval ve *Zlaté Praze* a ve *Světozoru*. Již v této době si můžeme všimnout určitého rysu Maškových prací – rozpor tradičního a moderního způsobu tvorby a tématům.

V roce 1887 odjel Mašek společně s Muchou do Paříže. V této době ovládal místní tvorbu symbolismus, který zobrazoval stavy duše a emoce pomocí uměleckých zobrazení. Celý tento směr se stavěl proti naturalismu a také impresionismu. Mašek samozřejmě vnímal předchozí směry, které v Paříži fungovaly, ale zároveň byl v centru vzniku symbolismu, který na jeho pozdější práce měl velký vliv. Mašek v Paříži navštěvoval Akademii Julian a studoval u profesora Gustava Rudolfa Boulangerera, který ale záhy po Maškově příchodu zemřel. Poté tedy Mašek studuje u Julesa Josepha Lefebvra. V této době vytvořil dvě studie - mužského a ženského torza. Obě byly oceněny v konkurzu – studie mužského torza cenou druhou a studie ženského torza cenou třetí. Obě studie se vyznačují velkou věrností a neidealizací. V tomto jsou v kontrastu s pozdější tvorbou. Z pařížského pobytu se také dochoval zajímavý *Portrét černocha*. I v Paříži se čeští umělci rozhodli založit spolek stejně jako v Mnichově. To se stalo v roce 1888 a spolek dostal název *Lada* a měl spojovat nejenom české, ale i slovanské umělce.

Na Maškovu pozdější tvorbu měla pařížská zkušenost velký vliv. Silně ho ovlivnil pointilismus¹⁷ malíře George Seurata, který ale Mašek užíval svým ojedinělým způsobem. Je ale zajímavé, že tento styl se plně u Maška projevil až v pozdějších pracích, ve dvou rozměrných obrazech *Jaro (Píseň ranní)* z roku 1888 a *Alegorické panneau* z roku 1889. Zde také nalezneme vliv tvorby malíře Vojtěcha Hynaise a také i impresionismu.

¹⁶ KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866-1916*. Nová Paka: Městské muzeum Nová Paka, 2006. s. 7-8

¹⁷ Pointilismus – malířský směr. Obraz je vytvořen tečkovitými dotyky štětce, který nanáší čisté základní barvy.

Technikou malby se zde ale Mašek od Hynaise a Seurata odlišoval. Obraz Jaro (Píseň ranní) vznikl v Paříži a v roce 1889 ho Mašek vystavil v Rudolfinu právě pod názvem Píseň ranní. Obraz zobrazuje postavu dívky, která hraje na dvojitou píšťalu, a má symbolizovat probouzející se přírodu. V aktu dívky nalezneme právě vliv Hynaise, ale v krajinomalbě užil Mašek pointilismu. Mašek tedy v jediném obraze spojil tradiční i moderní techniku malby. Obraz Alegorické panneau vystavil Mašek na stejné výstavě jako Jaro (Píseň ranní) v roce 1889 a byla mu udělena druhá cena. Obraz byl velmi chválen českou kritikou za novátorský přístup. Obraz je mnohafigurální výjev, který je zasazen do krajiny s antickým altánem. Maškovo novátorství je především v užití pointilistické metody v krajinomalbě, čímž se odlišoval od zavedeného naturalismu. Silný byl Maškově tvorbě symbolismus, který se projevoval v adolescentní erotice a také zobrazování bezpohlavních nebo oboupohlavních bytostí.

Do Čech se Mašek vrátil v roce 1888 a znovu cestoval po Domažlicku, také navštívil Moravu nebo Slovensko. Své práce z cest publikoval ve Zlaté Praze. Z této doby pocházejí kresby Nový rok 1889 nebo Princ z pohádky a je v nich poznat, že Mašek prožíval jisté období nejistoty. V roce 1890 si Mašek vzal Viktorii Černou, svou dávnou lásku, kterou znal již z dob studií v Mnichově. Od své ženy si také bere i své prostřední jméno Vítězslav, které si nejspíše odvodil z původního významu jména Viktorie, tedy vítězství. Tímto jménem signoval své obrazy už před sňatkem. Postupně se manželům narodily tři děti - Jiřina, Jaroslav a Zdenka. Rodina žila v Praze na Smíchově. V roce 1890 namaloval Mašek portrét své ženy, který byl prezentovaný na Zemské jubilejní výstavě v Praze. Mašek zde mistrně vystihl nejen podobu, ale také i něžnost a noblesu své ženy.

Mašek po založení rodiny musel začít tvořit nejenom pro umělecký účel, ale také pro obživu. Tou se staly ilustrace. Ilustroval například dvě básně z Kytice Karla Jaromíra Erbena Zlatý kolovrat a Lilie, kterou vydala v roce 1890 Umělecká beseda. Maškova ilustrace k Lilii byla také užita pro titulní list této sbírky. Dále Mašek vytvořil Studii ze Slovenska pro album, které vydal spolek Mánes Listy z Palety. Pro tento výjev použil starší kresbu z roku 1889, ale využil jen její výsek, který se zaměřil na tvář dívky. V roce 1895 věnovala Umělecká beseda album spisovateli Svatopluku Čechovi za jeho sbírku Písně otrocka. Jeden z listů alba vytvořil i Mašek. Pro Svatopluka Čecha také ilustroval sbírku jeho povídek Povídky, arabesky a humoresky. Dále vytvořil titulní list pro knihu Sto let práce, která pojednávala o Zemské jubilejní výstavě v Praze z roku 1891. V roce 1897 se

Mašek zúčastnil výstavy v Topičově salonu, která vystavovala návrhy pro publikaci Alegorie a emblemy. Tématy byla Hudba, Láska a Víno. Mašek vytvořil dvě alegorie Lásky. Maškovi sice ilustrace přinášely obživu, ale ne umělecké uspokojení.

Od 90. let získává první oficiální zakázky na dekorativní malbu. Ilustrátorství se po svém jmenování profesorem na Uměleckoprůmyslové škole věnoval jen výjimečně.¹⁸ První velkou oficiální zakázkou byly malby pro Zemskou jubilejní výstavu z roku 1891, které byly umístěny v salonu Hlavovy restaurace. Mašek pro interiér restaurace zvolil téma, které bylo spojené s pivem. Vznikly obrazy Při piketu, U pramene a Česání chmele.

Dalšími velkými zakázkami byly dvě opony, které Mašek navrhl a vytvořil v letech 1891-1892. První vytvořil pro Národní dům ve slovenském Turčanském Svatém Martině. Tu se rozhodla Umělecká beseda věnovat jako výraz národního porozumění. Ještě před odesláním ji Mašek vystavil v malém sále na Žofině. Je to nejspíše první plenérová malba, která byla využita jako opona. Stylově a užitou technikou opona velmi připomíná Maškovo Alegorické paneau. Druhou oponou byla opona pro nové divadlo v Kolíně. Zde nalézáme jistý vliv opony Národního divadla v Praze, kterou Mašek jistě znal. Kolínská opona se do dnešních dnů nedochovala. Pro Národopisnou výstavu v Praze vytvořil Mikoláš Aleš oponu s vyobrazením příchodu praotce Čecha a tvořila zadní stěnu hudebního salonku. Realizaci opony provedli Mašek a Vojtěch Bartoněk. Po výstavě byla opona k prodeji a zakoupilo ji město Náchod, kde byla umístěna do budovy Měšťanské dvorany.¹⁹ K oponám se Mašek vrátil ještě v roce 1902, kdy společně s Augustinem Němcem namaloval oponu pro Velké divadlo v Plzni, které je dnes jednou ze scén Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni.²⁰ Mašek na této oponě maloval ornamenty a Augustin Němec hlavní figurální výjev.²¹

Mašek se v 90. letech účastnil také výzdoby Městské spořitelny pražské, kde spolupracoval s Františkem Ženíškem nebo Jaroslavem Věšínem. Mašek vyzdobil například vedlejší schodiště vlysem medailonů, kam umístil amorety s atributy finančnictví. Skici pro tuto výzdobu vystavil také v Rudolfinu v roce 1894. Mašek také vytvářel interiéry luxusních vagonů. Stylisticky jsou ale tyto malby velmi realistické a

¹⁸Tou byl například návrh na jídelní lístek z roku 1899.

¹⁹ VALENTA, Jiří, ed. *Malované opony divadel českých zemí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze, 2010. s. 76.

²⁰ DIVADLO JOSEFA KAJETÁNA TYLA, *Historie divadelnictví v Plzni* [online] Plzeň: 2015 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/historie-divadelnictvi-v-plzni>

²¹ VALENTA, Jiří, ed. *Malované opony divadel českých zemí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze, 2010. s. 44.

postrádají lehčí Maškovu stylizaci jeho vlysů. V roce 1894 vytvořil rozměrnou dekoraci stropu císařského jídelního vozu pro dráhu Košice-Bohumín. Tři návrhy s mytologickými náměty vytvořil pro výzdobu soukromého vagonu rumunské královny Elizabety v roce 1895, bohužel není jasné, zda došlo k realizaci.

Jednou z největších zakázek byla pro Maška Národopisná výstava v roce 1895. Tato výstava měla na rozdíl od Jubilejní výstavy představit kulturní rozkvět českého národa, proto se tato výstava zaměřila na etnografii. V pavilonu Klubu českých turistů byl umístěn dioramatický obraz Pobití Sasíků pod Hrubou skalou, který byl inspirován básní z Královédvorského rukopisu. Návrh vytvořil Mikoláš Aleš a realizaci provedli Vojtěch Bartoněk, Václav Jansa a Karel Vítězslav Mašek.

Na další velké výstavě – Výstavě architektury a inženýrství z roku 1898 – Mašek mohl ukázat svůj talent nejen jako malíř, ale také jako architekt. Nejenom, že vyzdobil některé interiéry, ale také vytvořil jakousi galerii, kde vystavil skici a kresby, které vznikly pro lunety ze Zemské banky. Pro tuto výstavu také vytvořil plakát, který v soutěži vyhrál i nad návrhem Alfonse Muchy, který v plakátové tvorbě měl již velké úspěchy. Maškův návrh byl konzervativnější než Muchův, což nejspíše přispělo k úspěchu u poroty. Na výstavě také Mašek prezentoval vlysy, ve kterých rozpracoval alegorie Lásky, Vína a Tance. Jedna z postav Tance později posloužila Maškovi jako předloha pro jeho dnes ztracené dílo Tanec z doby před 1900. V Maškově tvorbě nebylo výjimkou, když k několika obrazům použil stejné studie nebo kompozice. Zde je patrné, že Mašek našel inspiraci v italském renesančním umění. Všechny výjevy se odehrávají na jakémsi balkonku a Mašek zde mistrně zobrazil lehkost a pružnost okamžiku. Mašek také pro vlysy zvolil neobvyklou kompozici, protože postavy rozmístil velmi přirozeně do prostoru, což podpořilo lehkost a přirozenost výjevu. Pro tuto výstavu ještě vytvořil Mašek panneau s folklorními výjevy a také navrhl interiér pro výrobce nábytku Václava Mlcha ve spolupráci s Janem Koulou. Pro tento interiér vytvořil vlysy s hrajícími si dětmi na pozadí vlčích máků. Mašek ještě s Koulou na této výstavě spolupracoval na tzv. Krčmě umělců, kde vytvořil interiér a kde byly vystaveny nejnovější umělecké výtvary.

Mašek se ve své tvorbě věnoval tématům, jako byly folklór, symbolismus a alegorie, krajiny, žena, jaro nebo národní mýty. Folklóru se Mašek věnoval již od svých prvních cest na Domažlicko. Procestoval ale celé Čechy i Slovensko a sbíral a pozoroval místní zvyky a kroje. Folklorní tematika byla v této době velmi oblíbená, především pro

oficiální zakázky, protože byla považována za počátek národního umění. Venkov byl zobrazován jako idylické spojení člověka a přírody, ale stále zde bylo i trochu realismu a zobrazovaly se i tvrdé životní podmínky venkova. U nás se hlavním zástupcem tohoto proudu stal malíř Joža Uprka, který se s Maškem nejspíše dobře znal, protože i Uprka studoval v Mnichově a byl členem spolku Škréta. Mašek ale na rozdíl od Uprky své obrazy více stylizoval. Do této tematické skupiny patří například kresby Slovácké děvče z okolí Prešpurka z roku 1889 nebo Námluvy na pastvě (Slovácký motiv) z let 1889-1890, které pocházejí z cest po Slovensku a Slovákku. Z další cesty z roku 1895 pochází mnoho kreseb místních obyvatel, ke kterým Mašek zaznamenal jejich skutečná jména – například Joža Kubík a Hanna Lemanová z Velké, Dorota Lalíková nebo Duro Gonda. Tyto portréty nebo studii na koni vytvořil Mašek nejspíše se záměrem vytvořit větší obraz slavnosti jízdy králů. Na základě těchto studií nakonec vytvořil obraz Sekáč, který v roce 1897 publikoval v časopise Volné směry. Ale i tento obraz již nese náznaky symbolismu. Dalším obrazem s tímto tématem je i Husopaska pocházející z doby okolo roku 1905. V tomto obraze vidíme nejenom reálný aspekt venkova, ale i jeho symbolistní charakter. V roce 1896 Mašek znovu spolupracuje s Mikolášem Alšem při výzdobě Malostranské záložny v Praze. Aleš vytvořil kartony a Mašek společně s Bartoňkem je realizovali. Byly to velké monumentální kresby, se kterými již Mašek určité zkušenosti měl, ale zde byly ve velmi zjednodušené formě. Ve stejném roce se účastní výzdoby Zemské banky na Příkopech v Praze, která vznikala v letech 1894-1896 podle návrhu Osvalda Polívky. Mašek pro dvoranu vytvořil lunety znázorňující Pilnost, Příčinlivost, Sdružení kapitálu a práce, Podporu a Dobročinnost.²²

Symbolismus se u Maška spojil s technikou pointilismu, která je v symbolistickém hnutí velmi obvyklá. I přesto, že díla vykazují velkou originalitu, tehdejší tisk jim nevěnoval velkou pozornost. Je zjevné, že se Mašek s pointilistickou metodou setkal již v Paříži – především v pracích malíře Seurata, ale užívat ji začal až po svém návratu do Prahy. Dalším inspiračním zdrojem byla také symbolistická malba italská. Do symbolistického okruhu Maškovy tvorby patří obraz Začarované jezero, které pochází z doby okolo roku 1894 a které zobrazuje krajinu, kterou ohraničuje temná skalní brána. V průhledu je červeno-žluto-modré jezero s kamenným chodníkem. Toto dílo je svým stylem v českém prostředí velice ojedinělé. V první polovině 90. let vznikla další zajímavé

²²JUŘÍK, Pavel. *Historie bank a spořitelén v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2011. s. 85-91

dílo, a to Vítání jara. Opět zde byla užita pointilistická metoda a výjev, který zobrazuje utíkající dívku v jarním veselí, svým zachycením jedinečného okamžiku se přibližuje principu fotografie. Dalším obrazem z tohoto období je Chalupa s kůzletem, také z první poloviny 90. let. Později se Maškův styl poněkud zneklidnil, což je vidět na olejové studii zahrady s názvem Zahrada v Bubenči z let 1900-1901, kterou Mašek vytvořil ve své vile v Bubenči. Mašek převážně užíval pointilistickou metodu, aby zachytil jedinečnost okamžiku, což všechny jeho obrazy skvěle dokazují. Na pomezí oficiálního umění a symbolismu se nacházejí dnes již ztracená díla Čarodol z roku 1892, Květy od břehů Gangu také z roku 1892.

Mašek také rád zachycoval krajinu, ale klasické krajinomalbě se věnoval jen okrajově. Krajinu především kreslil, ale jen z některých jeho skic vzešly obrazy. Většinou maloval krajinu v kompozici s postavami, kde ale nebyla pouze pozadím obrazu, ale samostatným prvkem. Jeho umění můžeme pozorovat na obrazech Alegorické panneau, Z jara na Vltavě nebo Letní odpoledne. V roce 1892 vytvořil studii Lesní kvítí, kde zachytil atmosféru rozpálených lesních trav za letního odpoledne. Velmi oblíbenou byla pro Maška i vodní hladina, kterou maloval jak realisticky, tak v symbolistickém stylu. Realisticky ji zachytil na dnes již ztraceném obraze Skály u Německého Brodu. Další zobrazení hladiny nalezneme na obraze z roku 1905 Černý stav, který Mašek vytvořil ve dvou variantách, což naznačuje, že se nejedná jen o zachycení skutečnosti.

Maškův symbolismus byl ztvárněn nejenom tématem a technikou, ale velkou roli hrálo i světlo různých odstínů. Zelené studené tóny užil například v obraze Jaro (Píseň ranní) v Alegorickém panneau nebo v obraze Dívka se stéblem trávy z doby okolo roku 1900. V obrazech z prvních desetiletí 20. století užíval Mašek spíše zlatavé radostné sluneční světlo, což zřejmě odráželo jeho radostný osobní život. Do této skupiny obrazů patří mimo jiné i portréty jeho malé dcery Zdenky, první z roku 1907 a druhý, s panenkami, z téhož roku. V roce 1912 vytvořil obraz Matka, kde zachytil svoji druhou dceru Jiřinu s vnučkou Hanou. Slunečního světla ale plně využil v obraze Hra slunečních skvrn z roku 1910, kde opět zobrazil již dospívající dceru Zdenku.

Směrem k oficiálnímu proudu v umění se Mašek znovu přiklonil obrazem Na rozcestí z roku 1896, který vystavil na Výroční výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu. Tento obraz zobrazuje dívku stojící na rozcestí, která si vybírá mezi trnitou cestou ke šťastnému rodinnému životu nebo cestou k bohatství, jenže muž, který ji

bohatství nabízí, drží také slaměný věnec. Dívku ochraňuje anděl, který ji chrání před propastí s hady, která symbolizuje d'ábla a zlo. Po pravé straně je také růžový keř, který symbolizuje nevinnost. Mašek zde také zobrazuje téma dívčí nevinnosti, kterému se věnuje i nadále. Reakce na tento obraz byly rozporuplné, ale oficiální kruhy ho nakonec ocenili a Mašek za obraz získal cestovní stipendium od České akademie věd a umění. Ženu ale Mašek zobrazuje nejenom jako nevinnou nebo až nadpozemskou bytost, ale také jako ženu osudovou až tajemnou. Zajímavé jsou obrazy Nocula z doby okolo roku 1894 a Žena ještěrka z 1. poloviny 90. let, který zobrazuje zvláštní bytost s tělem ještěrky a s hlavou ženy. Mašek v tomto obraze užil opět pointilistickou techniku a užil odstíny zelené a žluté. Obraz Nocula je zase temný a převládají tóny fialové a černé barvy. Tajemná dívka drží v rukou ropuchu, což je atribut smrti.

Dalším oblíbeným tématem bylo pro Maška jaro. Z roku 1894 pocházejí obrazy Idyla a Jaro, které jsou prvními ukázkami tohoto tématu. Další obrazy s touto tematikou jsou už ale více symbolistické. Dílo Šeříkové jaro z doby okolo roku 1900 je velmi zajímavé svým formátem, protože vypadá, jako by byl dodatečně zmenšený, protože zobrazuje jen horní polovinu těla dívky, která čichá k šeříkům. Tato kompozice není pro Maška častá, ale jeho podpis dokazuje, že nejde jen o výstřížek. Obraz Jaro z roku 1903 je opět malováno pointilistickou technikou a opět zobrazuje dívku čichající ke květinám, ale oproti obrazu Šeříkové jaro je provedeno ve světlejších odstínech modré a zelené.

Již bylo zmíněno, že Mašek také vytvářel portréty, ale kromě rodinných příslušníků Mašek portrétoval velice málo. Maškovi také velmi často modelem pro jeho dívky byla jeho švagrová Valerie Černá, sestra jeho ženy Viktorie. Z roku 1897 pochází například jeho zajímavý portrét Valerie, který je velice cudný, křehký a zahalený do jakéhosi mlžného oparu. Valerii bylo v době pořízení obrazu sedmnáct a již v této době trpěla tuberkulózou, na kterou v jednadvaceti letech zemřela. Mašek mistrně zachytil její křehkost a nevinnost. Jeho jedinou zakázkou na portrét byl obraz Anny Bahr-Mildenburg jako Isoldy z roku 1907, na kterém Mašek zachytil v nadživotním portrétu zpěvačku vídeňské opery. Je zajímavé, že tento obraz je oboustranný a na každé straně je portrét proveden ve zcela jiném stylu. Jeden je realistický až expresivní a druhý je velice podobný stylu malíře Gustava Klimta, který byl v této době velmi oblíbený. Toto nejspíše ukazuje, že mezi objednavatelem, kterým byl manžel zpěvačky spisovatel Hermann Bahr, a malířem byly neshody o podobě portrétu.

Oblíbeným tématem malířů 19. století byly národní mýty a Mašek nebyl výjimkou. Opět je ale Mašek zpracovává svým stylem v symbolistickém pojetí. Do této tematické skupiny patří obrazy Libuše, Soud prince Sába, Bůh Radegast nebo Staroslovanská tryzna. Všechno to jsou obrazy velkých rozměrů, které Mašek vytvořil ještě před 1. světovou válkou, ale nikdy nebyly vystaveny nebo reprodukovány v dobových časopisech. Obraz Libuše z roku 1893 je opět vytvořen pointilistickou metodou a Mašek tím vytvořil mihotavé noční světlo. Obraz je velmi statický a sama Libuše je zobrazena velice odlišně, než bylo v té době zvyklé. Její postava není éterická – jako například na známé mladší plaketě Libuše věští slávu Prahy z roku 1901 od Stanislava Suchardy, ale je velice majestátní a statická. Její tvář je až mrtvolně bledá, skoro bez výrazu, a má zarudlé oči, ve kterých se promítá celá osudovost okamžiku jejího vidění. Také kompozice není typická, Libuše není ve středu obrazu, ale v jeho levé části. V pravé části je jen kněžnina ruka s lipovou ratolestí. Obraz je také plný hran a pravých úhlů, i její šaty jsou plné přímých linií. Jistým protikladem tohoto obrazu je potom obraz Soud prince Sába z doby okolo roku 1900. Kompozice je zde klasická, hlavní postava – Sábů je ve středu obrazu a je obklopen dalšími knížaty. Mašek zde pracuje se světlem svým typickým stylem, kdy přední postavy jsou osvětleny, ale střed se Sábem je zahalen stínem. Přesto je ale nad Sábem jakési božské světlo, které osvětluje jeho hlavu.

Velkou oficiální zakázkou byla pro Maška práce na výzdobě nově přebudované budovy hlavní pošty v Jindřišské ulici v Praze, která probíhala v letech 1895-1899. Zastřešením dvora získala budova nový prostor, kde Mašek vytvořil nástěnnou výzdobu sgrafitovou technikou. Využil zde rostlinné motivy českých plodin a rostlin – například chmel nebo lípa. Tématem bylo poštovníctví a do kompozice Mašek zapojil pražský a český znak a nápisy: „Spojujeme všechny národy světa“ a „Spojujeme vaše myšlenky a práci“. Dále Mašek v roce 1901 vytváří tři lunety pro jeden ze sálů Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, které zobrazují průmysl, obchod a umění. Mašek zde navázal na svou práci v Zemské bance, kde pracoval o pět let dříve.

Na konci 19. století zažívaly české země velký stavební ruch, ale jedna oblast byla v této době zanedbávána. Touto oblastí byly sakrální stavby. V této době se totiž plně projevil styl secese, který byl považován hlavně za světský styl a sakrálním stavbám se věnoval spíše jen v interiérech. Mašek se právě v této době věnoval interiérové malbě kostelů. Zde se mohl projevit volněji a svobodněji než v oficiálních světských stavbách.

Maškova práce v sakrální tvorbě byla v ryze secesním stylu, ale velkou roli také sehrálo její propojování s gotikou. První prací tohoto typu byla pro Maška a jeho žáky figurální výzdoba zrekonstruovaného barokního kostela sv. Kříže v Újezdu u Rokycan. V roce 1903 Mašek pracoval na výzdobě zrekonstruovaného kostela ve Zdětíně u Benátek nad Jizerou, který pocházel ze 14. století. Mašek se zde zaměřil hlavně na ornament a velmi citlivě zakomponoval do své práce i dochované fresky z doby kolem roku 1380. Ryze secesní jsou zde hlavně okenní vitráže. Velkou sakrální zakázkou byla pro Maška práce na gotickém kostele sv. Vavřince ve Vysokém Mýtě, který získal díky pražskému arcibiskupovi Lvu Skrbenskému. Kostel byl po častých požárech v několika fázích regotizován architekty Františkem Schoranzem nebo Josefem Mockerem. Mašek pro tento kostel vytvořil kompletní výzdobu v secesním stylu v letech 1903-1905. Mašek kromě výzdoby stěn navrhl také dekor oken, podlah, dveří, oltářů nebo oken. V malbách respektoval Mašek gotický ráz stavby, ale podřídil ho zcela secesnímu stylu. Obsah maleb byl určen nejenom arcibiskupem a vysokými úředníky města, ale také i mecenáši. Mašek poté jejich portréty společně s portréty významných rodáků zachytil na jižní stěně kostela. V roce 1908 Mašek opět vytvořil celkovou výzdobu pro kostel sv. Šimona a Judy v Dolíně u Kolína, kde dosáhl nejčistšího slohového výrazu. Tento kostel byl v roce 1864 regotizován a v roce 1907 zrekonstruován. Mašek zde zajímavě zkombinoval sakrální tematiku a folklorní motivy. V ornamentech se plně oprostil od rostlinného dekoru a pracoval jen s geometrickým ornamentem. V exteriéru vytvořil jen výzdobu tympanonu hlavního portálu, kam umístil mozaiku Krista na trůnu, který odkazoval na byzantské tradice. Je zajímavé, že, na rozdíl od práce ve Vysokém Mýtě, se dokázal více odvážit k experimentům.

Na přelomu 19. a 20. století se Mašek kromě práce na sakrálních stavbách věnoval náboženskému tématu i ve svých obrazech. Do této oblasti patří obrazy jako Zvěstování Panny Marie z roku 1912, který je ovlivněn italskou renesancí, nebo kresba Modlící se ženy, kde se Mašek pokusil zachytit výraz tváře při hluboké meditaci. Starozákonnímu tématu se Mašek věnoval v obraze Kain, ke kterému je známa pouze studie a sám obraz nebyl zatím nalezen. Další inspirací pro jeho obraz byla nejspíše i kniha Julia Zeyera Tři legendy o krucifixu, hlavně jeho část Legenda pražská. Mašek se touto částí zřejmě inspiroval pro svůj obraz Ukřižování z roku 1896. Výjev obrazu je totiž stejně jako děj Legendy pražské umístěn do sochařského ateliéru. Dalším obrazem s náboženským tématem je i Sv. Cecílie z doby okolo roku 1896. A svou kompozicí a použitou technikou je velmi podobný obrazu Ukřižování.

Mašek svá díla pravidelně vystavoval již od roku 1887, kdy se umělecké scéně představil obrazem V kole. Svými díly se pravidelně zúčastnil výstav v Praze, od roku 1894 také v Mnichově nebo Drážďanech. Roku 1897 vystavil Mašek své práce na své samostatné výstavě v Topičově salonu. Byla zde vystavena hlavně díla, která vytvořil již jako známý malíř, ale práce z doby před odjezdem z Paříže vystaveny nebyly. I přes kritiku, která se na Maška snesla, tato vlastní samostatná výstava pomohla Maškovi v jeho kariéře, protože byl v roce 1898 jmenován profesorem dekorativní a ornamentální kresby na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Jako profesor se snažil o individuální a tvořivý způsob výuky svých žáků, to ale nebylo ve své době plně doceněno. Díky postu profesora byl také Mašek již plně finančně zajištěn a mohl vybudovat svou vilu v Bubenci. Po Výstavě architektury a inženýrství už Mašek svá díla nevystavuje, jako příčinu tohoto jednání můžeme shledat v kritice, která se snesla na Maškovu samostatnou výstavu.

Ke konci prvního desetiletí 20. století se Mašek čím dál více zaměřuje na práci v oblasti architektury a urbanismu. Je to také doba, kdy dochází k úbytku oficiálních monumentálních zakázek. Také se na Maška a jeho ateliér začala snášet kritika, například v referátu Václava Nebeského z výstavy Umělecko-průmyslové školy. Architektuře a urbanismu se Mašek věnoval nejen z jeho vlastního zájmu, ale také z jeho pozice učitele dekorativní malby. Mašek se dokonce přihlásil a studoval jeden rok na pražské Technice architekturu jako mimořádný posluchač. Je zajímavé, že i když jeho malířské práce, kterých od konce 90. let 19. století ubývalo, vykazovaly jistou staromódnost, jeho práce urbanistické vykazovaly velkou modernost. Velice ho fascinovalo téma rozvoje velkoměsta. Jeho blízkým spolupracovníkem byl Ing. Eduard Schwarzer.

Po asanaci židovské čtvrti Josefov navrhl Mašek pro toto prostředí tři činžovní domy. Dům v ulici V Kolkovně č. 909/6 je velmi vyvážená budova v secesním stylu, ale nepřilíší zdobená. V Pařížské ulici a v Široké ulici navrhl Mašek nákladnější budovy, protože již v této době bylo toto místo zamýšleno jako velice luxusní. Na průčelí těchto budov nalezneme barevné mozaiky a květinové ornamenty. Na fasádu domu v Pařížské ulici č.28/131 umístil medailony s dívčími a chlapeckými profily. Mozaika tohoto domu představuje noční a denní krajinu. Dům v Široké ulici č. 9/96 má na fasádě medailony s portréty panovníků a na rohu je umístěna biblická scéna. Další činžovní dům navrhl Mašek v ulici Lesnická č.1155/6 na pražském Smíchově. Je velmi obdobný jako jeho předchozí práce, jen tentokrát místo mozaiky využil vitráže. Dominantou domu je válcový arkýř s

věží, který podpírá okřídlená ženská postava, která představuje alegorii času. Na fasádě opět využil rostlinný dekor. Vstup zdobí kruhové vitrážové okno. Posledním realizovaným návrhem byl činžovní dům z roku 1910 ve Vršovicích v ulici 28. pluku č.21/575. Mašek se ještě věnoval návrhu tělovýchovného ústavu pro Ministerstvo zdravotnictví nebo i stavbám pro pražskou zoologickou zahradu, ale tyto návrhy již nebyly realizovány.

Maškovým hlavním tématem byly regulační plány. Po vzniku Velké Prahy²³ v roce 1922 vypracoval Mašek společně se Schwarzerem regulační plán pro její jihovýchodní sektor pod názvem Doprava, život města. Za tento návrh získali II. cenu, přičemž I. cena nebyla udělena. Velký význam v tomto návrhu hrála městská zeleň a její rekreační možnosti, proto navrhovali činžovní domy s dvory, které by sloužily jako hřiště nebo tržiště. Také se věnovali dopravě a usoudili, že jediné vhodné spojení Pankráce s centrem města je za použití mostu přes Nuselské údolí. Ve svém návrhu se také věnují kanalizaci a záplavám. Navrhovali, aby podél Vltavy vedla dálková silnice a na březích bylo koupaliště a místo pro rekreaci. V závěru navrhli, aby byla humanitární zařízení, například ústavy pro tělesně nebo duševně choré, přemístěna na okraj města do blízkosti přírody a do uvolněných prostor v centru se přesunuly státní úřady. Další návrh Všem potřebám vytvořil Mašek opět spolu se Schwarzerem pro regulaci severovýchodního sektoru Velké Prahy. Mezi hlavní problémy této doby patřilo propojení Letné se Starým Městem pražským. Mašek k tomuto problému předložil svůj projekt při přednášce pro Spolek čsl. architektů a inženýrů v Praze v roce 1923. Na tomto projektu spolupracoval opět se Schwarzerem a předložili návrh, který kritizoval vybudování Mikulášské třídy, která by velmi poznamenala historické prostředí centra města. Dopravu navrhoval vést po obvodu Starého Města a ne jeho centrem. Přepokládali, že budoucí stavební vývoj levého břehu Vltavy bude potřebovat více než jednu spojnici s druhým břehem. Hlavní komunikaci umístili k Čechovu mostu. Pro samotnou Letenskou pláň navrhovali ponechat její přední část volnou a v zadní části vybudovat administrativní budovy, které byly stále provizorně umístěny v činžovních domech v centru města. Park chtěli upravit tak, aby byly zachovány výhledy na město. Všechny jejich návrhy byly na svou dobu velice pokrokové a moderní a můžeme vidět, že některá jejich navrhovaná řešení byla později realizována. Dalšími společnými pracemi byly ještě návrhy na zastavění města Hodonína z let 1923-1924 a regulační plán

²³Tři slučovací zákony o vytvoření Velké Prahy byly schváleny dne 6. ledna 1920. V platnost zákony vzešly 1. 1. 1922, kdy se připojilo 37 obcí. (BĚLINA, Pavel et al. Dějiny Prahy. II., *Od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti*. Praha: Paseka, 1998. s. 295)

pro Luhačovice nebo návrh na zastavení území Na ptákách v Jaroměři z let 1925-1926.

Mašek zemřel nečekaně 24. července 1927 na infarkt ve věku 61 let. Stalo se to v den narozenin jeho blízkého přítele ze studií Alfonse Muchy. Pro Maškův tematický záběr a použité techniky je těžké jeho tvorbu jednoznačně zařadit. Mašek ale celou dobu své práce stál na pomezí klasického umění a moderny. Je dílo přispělo k vývoji a českého symbolismu a předznamenalo budoucí vývoj moderního umění v našich zemích.²⁴

6. Jan Kotěra: Vila Stanislava Suchardy s ateliérem (1904-1907)

Vila Stanislava Suchardy se nachází na nároží ulic Slavíčkova a Suchardova. Sucharda se rozhodl vybudovat si v Praze nový dům, protože získal zakázku na Palackého pomník a potřeboval vhodné prostory pro svou práci. Vytvoření návrhu na tuto stavbu svěřil svému příteli z SVU Mánes Janu Kotěrovi. S Kotěrou ho spojuje nejenom osobní přátelství, ale také práce na společných projektech, kterými byly například stavby Národního domu v Prostějově, Městské muzeum v Hradci Králové nebo spolupráce na návrzích Husova pomníku.

Tato vila ale nebyla první Suchardovou vilou v Bubenči, již předtím si nechal postavit vilu v dnešní ulici Slavíčkova 15, kterou navrhl architekt František Schlaffer v neorenesančním stylu a která byla dokončena v roce 1896. Fasádu zdobila monumentální freska zobrazující sázavského opata Božetěcha, kterou podle Alšova kartonu provedl malíř Arnošt Hofbauer. Součástí tohoto domu byl také ateliér, který ale svými rozměry nevyhovoval rozměrům práce na Palackého pomníku, proto Sucharda přenechal tuto vilu svým sourozencům Vojtovi a Anně.²⁵ Tato vila byla v roce 1958 vyhlášena za kulturní památku.²⁶

Kotěra tedy navrhl vilu pro čtyři osoby a připojil k ní ateliér. V domě bydleli manželé Suchardovi a jejich děti Marta a Stanislav. Stavba budovy probíhala v letech 1904 až 1907. Rodina se do domu přestěhovala v roce 1906 z Nové Paky.²⁷ Styl této stavby je velmi obdobný jako u jiných Kotěrových vil z tohoto období. Dům odpovídá

²⁴ FABELOVÁ, Karolína. *Karel Vítězslav Mašek*. Praha: Eminent, 2002.

²⁵ KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866-1916*. Nová Paka: Městské muzeum Nová Paka, 2006. s. 11

²⁶ NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, *Památkový katalog – Suchardova vila* [online], 2015 [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z:

<http://pamatkovykatalog.cz?element=2319381&action=element&presenter=ElementsResults>

²⁷ KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866-1916*. Nová Paka: Městské muzeum Nová Paka, 2006. s. 9

koncepti halového rodinného domu, kterou se Kotěra inspiroval u anglických domů. Celý dům je koncipován asymetricky. Výrazná je mansardová střecha. Štíty jsou hrázděné a na hlavní průčelí byl umístěn arkýř završený malou pavlačí, která je zakryta střechou, což odkazuje na lidové stavitelství. Celkově je ale exteriér nezdobený a vyniká pouze hrázdění. Budova je obdélníkového půdorysu a chodbou byla spojena s ateliérem.

V přízemí nalezneme reprezentační místnosti – jídelnu, salon a obývací pokoj, které jsou situovány kolem schodišťové haly, kde je umístěn sedací kout ve vysunutém arkýři. Do vstupní haly se vstupuje šikmo umístěným vchodem v bočním průčelí. V hale jsou umístěny dva Suchardovy reliéfy Praha a Vltava. Hala je také osvětlena barevnými výplněmi oken. Na halu navazovala jídelna, ze které se vstupuje na verandu. V suterénu vily je umístěn byt domovníka a sádrovna, která byla určena pro potřeby ateliéru. V prvním poschodí jsou umístěny soukromé pokoje rodiny a hostinský pokoj. Kotěra do domu v etapách navrhoval i zařízení, které stejně jako jeho tvorba architektonická hledá inspiraci v lidovém prostředí.²⁸ Velkou pozornost věnoval Kotěra jídelně, kde nalezneme nábytek z měkkého dřeva, který je zdobený vertikálním malovaným pásem, který je inspirován právě lidovým uměním. Hodiny pro stříbrník navrhl sám Sucharda.

Na západní stranu byl umístěn ateliér, který byl spojen prosklenou spojovací chodbou. Střechu této chodby zdobila socha rytíře. V chodbě byla umístěna Suchardova knihovna. Ateliér byl v letech 1926-1928 od vily oddělen a přestavěn Stanislavem Suchardou mladším na samostatný obytný dům. S přestavbou byla spojena i přestavba zahrady.²⁹ Podoba vily spojené s ateliérem se dochovala na dobových fotografiích.

Vila byla v roce 1958 prohlášena za chráněnou kulturní památku.³⁰ Dnes je velmi dobře zachována a je zde umístěno soukromé Muzeum Stanislava Suchardy. Dochoval se nejenom exteriér budovy, ale i její zařízení.³¹

²⁸ ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001. s. 284

²⁹ LUKEŠ, Zdeněk. *Praha moderní: velký průvodce po architektuře 1900-1950. II, Levý břeh Vltavy*. Praha: Paseka, 2013. s. 200

³⁰ NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, *Památkový katalog – Suchardova vila s ateliérem* [online], 2015 [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z:

<http://pamatkovykatalog.cz?element=2168537&action=element&presenter=ElementsResults>

³¹ KRAJČI, Petr, ed., SEDLÁKOVÁ, Radomíra, ed. a DVORÁKOVÁ, Dita. *Slavné pražské vily: sto a jeden dům s příběhem*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Národním technickým muzeem, 2012. s. 67-69
HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Foibos Bohemia, 2011. s. 35-36

ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001. s. 117, 119

7. Jan Kotěra – život a dílo

Jan Kotěra se narodil 18. prosince 1871 do česko-německé rodiny. Jeho rodiči byli Antonín Kotěra, český učitel kreslení, a jeho matkou byla Němka Marie rozená Voglová. Už od mala byl vychováván na německých školách nejprve v Ústí nad Labem a poté na Odborné škole stavitelské v Plzni, kde studoval v letech 1887-1890. V roce 1890 přišel po maturitě do Prahy, kde absolvoval čtyřletou praxi u svého vzdáleného příbuzného inženýra Josefa Freyna, také se setkal s baronem Janem Mladotou ze Solopisk. V roce 1894 se účastní soutěže na stavbu spolkového domu v Přelouči, kde obdržel druhé místo. Stejný návrh předložil Kotěra i při přijímacích zkouškách na Akademii výtvarných umění ve Vídni, kam byl v roce 1894 přijat. V letech 1894-1896 tedy studoval na speciální škole architektury Otto Wagnera na vídeňské Akademii. V době studií vypracoval návrh pro svého mecenáše Mladotu ze Solopisk na přestavbu zámku na Červeném hrádku u Příbrami, která probíhala v letech 1893-1896. Kotěra nejdříve na stavbě pracoval jako Freynův asistent, ale od roku 1895 již pracoval samostatně. Změny nebyly příliš rozsáhlé, ale v interiérech nalezneme již prvky nastupující secese.³² V době svých studií se také vracel zpět do Prahy, kde mohl pozorovat změnu ve stylu architekta Friedricha Ohmanna, který byl v této době vůdčí osobností pražské architektury.

Díky studiu u Otto Wagnera se Kotěra se Kotěra setkal s Josefem Maria Oblrichem nebo s Josefem Hoffmanem, který studoval o ročník výš. Tito dva pánové ho také přivedli do debatního Siebener Clubu, kterého se v roce 1897 stal členem a kde se rodila vídeňská secese a své začátky tu měl i časopis *Ver Sacrum*, který v roce 1899 uvedl Kotěrovy práce. O ročník níže studovali Hubert Gessner nebo Jože Plečnik, se kterým Kotěra udržoval přátelství až do konce svého života. Kotěra se také ve Vídni setkává i s architektem Adolfem Loosem. Při studiích ve Vídni se utváří Kotěrův výtvarný názor, který získal vskutku celoevropský rozměr. Na jedné straně na něj působil vliv jeho učitele Wagnera a na druhé straně italsky orientovaný klasicismus.

Jako absolventské práce dostal Kotěra od Wagnera tři zadání. První bylo takové, se kterým se architekt vždy ve své kariéře setká. Druhé, se kterým se setká jen málokterý architekt a třetí, které je velkou zakázkou nepředstavitelných rozměrů, se kterým se setká jen nepravděpodobně. Kotěra tedy vypracoval návrh kostela, knížecích lázní a projekt ideálního města při vjezdu do tunelu Calais-Dover. Všechny tři Kotěra navrhl ještě v

³²VLČEK, Pavel. *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha: Libri, 2001. s. 204-205

doznívajícím klasicistním duchu. V roce 1896 získává za návrh lázní Fügnerovu cenu a za návrh kostela zvláštní školní cenu. Za závěrečný projekt ideálního města získal v roce 1897 Římskou cenu, která byla spojena se stipendijním pobytem v Palazzo Venezia³³ v Římě. Od února do června roku 1898 byl tedy Kotěra na pobytu v Itálii, kde se seznámil s odkazem antiky a renesance. Z této cesty pochází mnoho črt antických staveb nebo přírodních motivů. Toto spojení monumentality a jemnosti dále provázelo jeho dílo.

Po návratu do Prahy své náčrty vystavil v Topičově galerii na II. Výstavě SVU Mánes, kterého se stal členem v roce 1898. Ve stejném roce se také Kotěra, nejspíše i za podpory svého učitele Wagnera, stal nástupcem Friedricha Ohmanna na Uměleckoprůmyslové škole. Pro tuto funkci měl Kotěra nejenom umělecké a kvalifikační předpoklady, ale také měl dobrý organizační smysl. Toto vše znamenalo, že se Kotěra mohl brzy stát vůdčí osobností, která formovala novou podobu české architektury, ve které prosadil moderní orientaci a také ji dokázal otevřít pro evropské vlivy. Působil také v redakci časopisu SVU Mánes Volné směry, kam ho přivedl jeho přítel Stanislav Sucharda. Podobu časopisu Kotěra silně ovlivnil, když zde publikoval svoji stat' O novém umění, své programové prohlášení. Dále také v časopise představoval světovou architekturu. V roce 1899 si zařídil byt v Praze a v témže roce se i oženil s Bertou Trázníkovou, se kterou měl dvě dcery a jednoho syna.

Kotěřův styl ovlivnilo nejenom vídeňské a italské prostředí z jeho mládí, ale také anglického hnutí Arts and Craft, kdy v letech 1905-1906 sám Anglii navštívil, což ovlivnilo hlavně jeho práci na obytných domech. Z německého prostředí se inspiroval monumentální architekturou Bruna Schmitze nebo Alfreda Messea. K vídeňskému prostředí se později postavil kriticky a uznával jen práce svého učitele Wagnera nebo svých spolužáků Josefa Maria Oblricha a Jože Plečnika. Dalším, kdo Kotěru ovlivnil, byly práce Josefa Hoffmanna. Dalším inspiračním zdrojem, hlavně pro jeho rané práce, bylo lidové prostředí, sám si velmi cenil díla Dušana Jurkoviče. Ve své programové stati O novém umění se Kotěra hlásil k tezí svého učitele Wagnera – architektura má spočívat ve vytváření prostoru, který by měl být tvořen s ohledem na okolní prostředí, místní materiál a technické znalosti a také by měl prostředí zkrášlovat. Podle Kotěry mělo být místo a účel stavby při návrhu hlavním východiskem, tento důraz na účel stavby je v jeho díle velmi patrný. Své představy o výuce architektury vydává Kotěra ve sborníku Práce mé a mých

³³ Palazzo Venecia bylo v této době Rakousko-Uherským velvyslanectvím.

žáků z roku 1902.

Rané Kotěrovo období se tedy nese ve snaze propojit tradici lidového stavitelství a zkušenost anglického obytného domu – v tomto duchu je koncipována například Trmalova vila ve Strašnicích z let 1902-1903. Tato vila v sobě spojuje prvky lidového stavitelství a anglické moderny. Přední průčelí je tvořeno hrázděnými štíty a vysokými komíny. Zadní průčelí tvoří pilířová veranda s vyřezávanou lomenicí. V této vile je užita halová koncepce, která je převzata právě z anglického pojetí rodinného domu. Kotěra také navrhl i zahradu vily, kam umístil i malou kůlničku s prostory pro hospodářská zvířata.³⁴ Stejně rysy také nese vila Vendelína Máchy v Bechyni z let 1902-1903 nebo vila Stanislava Suchardy v Bubenči z let 1904-1907.

V jeho raných městských stavbách nalezneme prvky lidového baroka, které kombinuje se secesními liniemi. Příkladem toho jsou Peterkův dům v Praze na Václavském náměstí z let 1899-1900 a nezrealizovaný návrh domu U Nováků v Praze ve Vodičkově ulici. Obě dvě stavby byly navrženy s přízemními dvoupatrovými okny pro obchodní účely. V roce 1900 dokončil po Friedrichu Ohmanovi expozici Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži, která byla oceněna stříbrnou medailí. Kotěra se díky svému členství v SVU Mánes podílel také na uspořádání a instalaci výstavy sochaře Augusta Rodina v roce 1902. V letech 1904 organizoval a instaloval expozici českého oddělení na světové výstavě v St. Louis.

Hlavní velkou stavbou raného Kotěrova díla je Národní dům v Prostějově z let 1905-1907. Zde se poprvé Kotěra odklání od jemnějšího výrazu k monumentalitě, tak jak to nalzáme i dále v jeho díle. Kotěra si celou stavbu rozdělil do tří částí podle jejich účelu – prostor divadla, spojovací část restaurace s přednáškovým sálem a spolkový dům. Části komponoval asymetricky s odlišným půdorysem. Ke spolupráci na výzdobě přizval Kotěra svého přítele Suchardu, který sem vytvořil reliéfy Hanáka a Hanačky, kde se ve svém projevu Sucharda podřídil celkovému výrazu stavby. Sucharda také vytvořil figurální výzdobu kašny na jihozápadní straně budovy. Celým svým řešením se velice liší od tohoto typu staveb, které vznikaly v této době na našem území, například Obecní dům v Praze nebo divadlo na Vinohradech. Tato budova je v secesním stylu ale již předznamenává budoucí Kotěřův vývoj.

³⁴ HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Foibos Bohemia, 2011. s. 24-25

Kotěra se také ve svém raném období věnoval i funerální architektuře, kde se projevila jeho stylová jemnost. Již v tomto období byla jeho tvorba velice odlišná od tvorby jeho současníků. Kotěrovo rané období je zakončeno prací na výzdobě kavárny Arco v Praze z roku 1907, která se nedochovala.

Druhé období jeho tvorby začíná po jeho cestě po Holandsku a Anglii, kterou podnikl se svými studenty. V Holandsku ho zaujalo dílo Hendrika Petrusa Berlageho, jehož dílo představil v časopise Volné směry. Je zajímavé, jak moc byli oba dva architekti odlišní ve své tvorbě – Kotěra byl vždy velice intuitivní, zatímco Berlage vždy postupoval velmi logicky, s geometrickým řádem a prostorovou kázní. Berlageho tvorbou se Kotěra pokusil využít v průmyslové stavbě Vršovické vodárny v Michli.

Z roku 1906 pochází i první návrh jeho snad neznámější stavby – městského muzea v Hradci Králové. V tomto návrhu ještě nalézáme prvky secese, ale postupně byl návrh exteriérů stále více a více zjednodušován až na jednoduchou cihlovou texturu. Půdorys stavby je opět asymetrický, kdy se dvě křídla setkávají v ústřední hale se schodištěm. Z obou stran hlavního vchodu jsou umístěny pylony s figurální výzdobou od Stanislava Suchardy. Sucharda vytvořil alegorické postavy Historie a Průmyslu. Ústřední část je zakončena kupolí. Velmi dynamický výraz stavby má vyjadřovat apoteózu nové průmyslové civilizace. Stavba takového stylu se u nás ještě nikdy neobjevila a jako hlavním inspiračním zdrojem byla nejspíše architektura americká. V této velmi moderní stavbě se ale stále objevují prvky archaické, jakým se vstupní nájezd. Toto se stalo cílem kritiky Karla Teigehe, který proto stavbě vytýká disharmonii, ale i germánský patos ústřední části.

V letech 1907-1908 pracují v Kotěrově kanceláři Josef Gočár a Pavel Janák. Jejich spolupráce se projevila na pavilonu obchodu a průmyslu na Jubilejní výstavě Obchodní a živnostenské komory. Geometrický dekor se zde už velmi odlišuje od secesního stylu a k modernizaci prostoru také napomohlo zakomponování několika plastik Jana Štursy.

Změna stylu se projevuje i na jeho obytných stavbách. Vila továrníka Krause v Bubenči nebo Markova vila Holoubkově jsou ještě stejného typu jako jeho rané práce, ale jeho vlastní vila s ateliérem na Vinohradech z let 1908-1909 je již zcela odlišná. Stavba působí velmi asketicky a asymetricky ale s velmi funkčně řešenou obytnou částí. V roce 1910 byl Kotěra jmenován profesorem nové speciální školy architektury na Akademii výtvarných umění v Praze a sídlem této školy byl právě ateliér jeho vily. Dalším důkazem

posunu v Kotěrově stylu je i dům nakladatele Jan Laichtera, který Kotěra navrhoval ve stejné době jako svou vlastní, tato budova kombinovala luxusní byt majitele a také několik bytů pro nájemníky. Problematiku nájemních domů a zahradního města studoval již na svých cestách po Anglii a uplatnil ji při práci na dělnické kolonii v Lounech, která začala v roce 1909. Kotěra vytvořil široce aplikovatelné typy s ekonomickými půdorysy, které byly řešeny poměrně tradičně. Realizace této kolonie probíhala až do roku 1919, ale další Kotěrovy navržené kolonie vlivem první světové války byly realizovány jen částečně. Díky Kotěrově práci se ale i další architekti začali této problematice věnovat. Dalším důkazem Kotěrova zaměření na funkci nalézáme v návrhu k obecné škole v Králově Dvoře v Berouně z roku 1908, která již velmi připomíná ryze funkcionalistickou architekturu budoucích let.

V tomto druhém období také hledal spojení mezi moderní a klasickou architekturou – to je patrné na stavbě lázeňského hotelu Vila Pepina v Opatiji, která má až empírový charakter. Byla objevena ale i další skica tohoto hotelu, která stavbu představovala v modernějším stylu, k realizaci tohoto návrhu zřejmě nedošlo nesouhlasem stavebníka. Tento empírový styl nalezneme i u dalších Kotěrových staveb, jako jsou pavilónové kiosky na předmostí v Hradci Králové, památník manželů Vojáčkových v Prostějově nebo přestavba vily Bianca v Bubenči. Přestavba vily Bianca probíhala v letech 1910-1913 a objednala si ji rodina Bondyova. Průčelí budovy oživovaly různé druhy omítek a také římsy. Střecha byla ozdobena stříškou. Kotěra k vile nově připojil zasklenou lodžii, kam umístil dvě sochy od Jana Štursy – Den a Noc. Vila ale byla po první světové válce přestavěna, a tak se nedochovala její podoba, jakou ji dal Kotěra.³⁵ Při návrhu na tzv. Nový zámek v Ratboři pro bratry Mandelíky se Kotěra nejprve opět uchýlil k empírovému stylu, ale v pozdějších návrzích se dostal až k schematickému klasicismu. Nový zámek vznikl v letech 1911-1913 a měl trojkřídlou kompozici, kde na obou stranách byly navrženy dva samostatné apartmány, které byly spojeny středovou částí, která byla zakončena kupolí. Kupoli zdobily sochy od Jana Štursy s názvy Duch a Hmota. Budova je velmi symetrická a v exteriérech jsou velké hladké plochy, které jsou členěny římsami. Interiéry navrhl opět sám Kotěra. Malířská výzdoba je ale od Františka Kysely. Kotěra ve stejné době upravoval i starý ratbořský zámek.³⁶ Tento styl nese také stavba Ústavu epileptiků v Praze-Libni

³⁵ HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Foibos Bohemia, 2011. s. 67

³⁶ VLČEK, Pavel. *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha: Libri, 2001. s. 432

z roku 1914 nebo vila Tomáše Bati ve Zlíně z roku 1918. Tomáš Baťa nejprve oslovil architekta Františka Nováka, ale později návrh stavby předal Janu Kotěrovi. Ten navrhl stavbu v již zmíněném klasicistním stylu. Vila má opět koncepci halového domu. Zahradu navrhl Kotěra s Františkem Thomayerem. Interiér navrhl převážně sám, ale také spolupracoval s malířem Františkem Kyselou nebo sochařem Jaroslavem Horejcem.³⁷ K tomuto stylu Kotěru nejspíše přivedlo to, že v jeho okolí se již projevovalo kubistické hnutí a on se s tímto stylem zcela nedokázal ztotožnit.

V roce 1912 vyšla v časopise *Styl*, který byl zložen v roce 1908 a Kotěra se na jeho založení podílel a pracoval i v jeho redakci, kritika oficiální pražské architektury v příspěvku *Veřejné budovy pražské* od Antonína Engela. Jan Kotěra svým stylem této oficiální stavební politiky nevyhovoval, a proto jeho návrhy v Praze nebyly brány v potaz, a to i přes příznivý ohlas odborníků nebo kolegů, například Otakar Novotný velmi chválil Kotěrovův návrh na palác Koruna na Václavském náměstí, který podle něj skvěle vystihoval charakter místa i jeho funkce.

S novým kubistickým hnutím v české architektuře se Kotěra nedokázal ztotožnit, protože se nedokázal vyrovnat s faktem, že by kubistický styl měl být v díle důležitější než funkce stavby. Proto s kubismem pracoval jen v dekorativním směru. Tento proces je poznat na obytném domě hudebního nakladatele Mojžíše Urbánka – Mozarteum z let 1911 – 1913. Budova Mozarteum také předznamenává přechod autorovy tvorby v závěrečné období.

Kotěra opět dokazuje, že je schopen hledat kompromisy mezi různými slohy – nyní mezi moderní a klasicistní. Dokladem toho jsou návrhy na budovy Rakousko-uherské banky z roku 1911 nebo na královský palác v Sofii z roku 1912, které sice nesou kubistické detaily, ale stále zůstávají klasicizujícími. Oba tyto návrhy nebyly realizovány. Opravdu jen dekorativní roli hraje kubistický motiv ve stavbě Lembergova paláce ve Vídni. Zcela se podřídit kubistickému hledisku dokázal Kotěra jen v oblasti architektonické plastiky v návrhu na Žižkův pomník, který vytvořil společně s Janem Štrusou.

Velkou pozornost věnoval Kotěra návrhu na Právnickou a Teologickou fakultu české Karlo-Ferdinandovy univerzity. První návrh vytvořil v roce 1907 a druhý v roce

HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Foibos Bohemia, 2011. s. 68-70

³⁷HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Foibos Bohemia, 2011. s.63-65

1909. Oba navazovaly na koncepci návrhu na městské muzeum v Hradci Králové. Třetí návrh byl ale již v klasicizujícím stylu, ten se ale nelíbil arcivévodovi Františku Ferdinandovi d'Este, který chtěl návrh přepracovat v barokním slohu. Kotěra ale nátlaku nepodleh a 15. prosince 1914 odevzdal návrh vídeňskému ministerstvu, kde byl schválen. K realizaci ale nedošlo, protože začala první světová válka. Po válce v roce 1920 se musel Kotěra o zakázku znovu ucházet v soutěži ministerstva veřejných prací. K realizaci se změnami, včetně místa budovy, ovšem došlo až po Kotěrově smrti.

Za války tvořil Kotěra hlavně náhrobky a pomníky – mísí se zde kubistické prvky, ale také styl jeho raných prací, stále se ukazuje, jak bravurně využíval prostor pro umístění svých děl. Svou nápaditost a tvarovou invenci dokázal využít i v obyčejné zakázce na úpravu průčelí skladiště v Telči. Dokázal spojit stávající podobu stavby s novými kubistickými motivy. V návrzích na obytné domy, které vznikly za války, hledal Kotěra patrně inspiraci v českém lidovém stavitelství. Jeho návrhy jsou oproti jeho raným pracím více propracované po stránce dispoziční nebo také po stránce spojení zahrady a domu.

Kotěra vždy podporoval prosazování českých idejí a v květnu 1917 se jako předseda Rady výtvarných umělců připojil k prohlášení spisovatelů³⁸, kteří žádali hájení práva českého národa za samostatný stát. I přes tento fakt byl v roce 1919 v Socialistických listech osočen z kolaborace s Vídní. Toto se již nemocného Kotěry velmi dotklo. K tomuto osobnímu útoku se ještě přidala aféra kolem zakázky na univerzitní budovu a její přepracování, a proto se v této době stahuje z veřejného života.

Na počátku dvacátých let už Kotěru opouštějí síly a vytváří už jen několik návrhů. Z této doby pochází návrh na Pražskou úvěrní banku a návrh na regulaci pražského Můstku, který je vytvořen do tvaru brány k Starému Městu.

V červnu 1921 vytvořil návrh na byt prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka na Pražské hradě v klasicizujícím stylu, který ale nebyl realizován. Realizován však byl jeho návrh z tohoto období na zadní štít Mandelíkova cukrovaru. Poslední velkou stavbou v Kotěrově díle je letní sídlo nakladatele Jana Štence ve Všenorech.

Kotěra byl známý v českém uměleckém prostředí nejenom svými architektonickými pracemi, ale také i jeho činností v uměleckých spolcích a časopisech. Již byla zmíněna jeho činnost v časopise SVU Mánes Volné směry. Zde publikuje své kresby z

³⁸ Šlo o Manifest českých spisovatelů vydaný dne 17. května 1917, který byl adresován českým poslancům Říšské rady.

cest po Itálii v lednovém čísle z roku 1899 a po odchodu redaktorů Karla Klusáčka a Karla V. Maška, kteří zajišťovali beletristickou část časopisu, se Kotěra společně se Suchardou nebo Janem Preslerem zasadil o změnu celkové koncepce tohoto časopisu, která se zajímala hlavně o současné projevy v umění a v architektuře nejenom Čech, ale i celé Evropy. Ve speciálním čísle o architektuře Kotěra publikuje již zmíněnou stat' O novém umění. Kotěra ve Volných směrech zastával funkci odpovědného redaktora a do časopisu také přispíval návrhy vinět a záhlaví. V redakci a v uměleckém spolku našel Kotěra mnoho přátel, kterým navrhoval vily, interiéry jejich obydlí nebo hrobky. Jeho vůdčí postavení v tomto spolku bylo dáno jeho povahou, organizačními schopnostmi ale i povahou své práce. Chtěl, aby jeho dílo bylo vždy co nejvíce komplexní, a proto si jako své spolupracovníky v oblastech plastik, nábytku, obrazů vybíral své kolegy ze spolku. Jako předseda také zastupoval spolek v různých komisích nebo porotách, například se Kotěra velmi zasadil o to, aby Moderní galerie, která byla zprvu velmi konzervativní instituce, zakoupila práce Antonína Slavíčka, Antonína Hudečka nebo Maxe Švabinského. Chtěl se, společně s celým spolkem, zasadit o to, aby byla Moderní galerie mezinárodní institucí, ale to naráželo na odpor ostatních spolků.

Kotěra také byl také prvním předsedou Sdružení architektů, které vzniklo v roce 1908 jako odnož SVU Mánes. Členové byli povětšinou Kotěrovi žáci nebo spolupracovníci. Členové tohoto sdružení publikovali v časopise Styl. Hlavním požadavkem tohoto sdružení bylo, aby se na veřejné zakázky vždy vypisovala soutěž.

Velkou roli sehrál Kotěra i při vzniku Svazu českého díla. Byl osloven prezidentem vídeňského svazu Werkbund, aby ve spolupráci s pražskou Obchodní a živnostenskou komorou zorganizoval obdobný český svaz. Kotěra toto přijal a viděl v něm velkou příležitost v možnosti spolupráce při mezinárodních výstavách.

V době první světové války se Kotěra stal předsedou SVU Mánes a inicioval vznik Pomocného výboru pro strádající umělce. Jak již bylo zmíněno, v květnu 1917 se jako předseda Rady výtvarných umělců připojil k prohlášení spisovatelů, kteří žádali hájení práva českého národa za samostatný stát. V poválečné době, kdy byl Kotěra osouzen z kolaborace, se členové Mánesa za velice váženého člena postavili a po jeho smrti založili Kotěrovův fond, který sloužil pro podporu nadaných studentů architektury.

Další velkou činností v Kotěrově díle bylo architektonické řešení výstav. Výstavy SVU Mánes se zprvu konaly v rámci výstav Krasoumné jednoty, ale mladí umělci nebyli

spokojení s výběrem a instalací svých děl. Proto již III. Výstavu SVU Mánes z roku 1900 v Novoměstských sálech U Štajgru organizuje Kotěra. Kotěra poprvé v našem prostředí vytváří prostředí, kdy je hlavní důraz dán na samotné exponáty, které mají dostatek prostoru pro své uplatnění. Dekorace celého sálu byla potlačena a exponáty byly doplněny jen zelení.

SVU Mánes se dlouhodobě snažil získat vlastní výstavní prostory, což bylo vyřešeno v roce 1902, kdy SVU Mánes pořádal výstavu sochaře Rodina. Bohužel prostory, které původně měl mít spolek k dispozici, byly obsazeny, proto se spolek rozhodl, že si vybuduje vlastní prostor. Kotěra během tří dnů vypracoval projekt a za necelý měsíc byl na náklady členů pavilon postaven. Je zajímavé, že prostor, který byl zbudován pro jednu určitou výstavu, mohl plně fungovat i dalších více než deset let. Samotnému Rodinovi se Kotěrovo řešení prostoru i instalace výstavy velice líbila. Kotěrovu roli později převzal jeho žák Otakar Novotný.

Kotěra pracoval ale i na zahraničních výstavách. Jeho první zahraniční výstavou bylo dokončení instalace Uměleckoprůmyslové školy na světové výstavě v Paříži v roce 1900. Další zahraniční zkušeností byla výstava v St. Louis v roce 1904, kde vedl české oddělení v Rakouském pavilonu. Kotěra za první expozici českého umění na mezinárodní výstavě v Mnichově z roku 1905 získal od bavorského prince Ludvíka Řád sv. Michaela III. třídy. Dále pracoval v roce 1908 na jubilejní výstavě Hagenu ve Vídni a v roce 1910 připravoval výstavu křesťanského umění v Düsseldorfu. Za expozici rakouského oddělení na mezinárodní výstavu v Glaspalastu v Mnichově z roku 1913 opět získává Řád sv. Michaela, ale nyní již II. třídy. Po válce byl Kotěra společně s Maxmiliánem Švabinským a Antonínem Matějčkem osloven ministerstvem školství a národní osvěty, na žádost ministerstva zahraničí, aby vytvořili ideovou koncepci výstavy českého umění v Paříži z let 1919.

Kromě výstav se také věnoval expozicím průmyslových podniků. Mezi významné instalace patří milánský pavilon keramických závodů se sídlem v Poštorné knížete Lichtenštejna pro výstavu z roku 1905. Dále Kotěra vytvořil v roce 1906 pavilon Ringhofferových závodů a v roce 1910 instalaci vídeňské lesnické výstavy. Návrh instalace Kopřivnické vagonky pro výstavu v Miláně vytváří v roce 1920.

Vlastní tvorbu Kotěra sám moc nepropagoval. V roce 1926 uspořádal Kotěrovi SVU Mánes velice rozsáhlou retrospektivní výstavu v Obecním domě. Další výstava s

názvem Architekti Mánesa z roku 1930 opět v Obecním domě znovu představila Kotěrovo dílo.

Kotěra ale nepracoval pouze v oblasti architektury, ale věnoval se i výtvarnému umění. Je zajímavé, že se českému publiku představil dříve než jako architekt tak právě jako výtvarný umělec. Jak již bylo zmíněno, po své cestě po Itálii uspořádal v Topičově salonu výstavu svých kreseb a studií. Kotěrovy kresby, ale nejsou studie, které by později nějak využil, jde spíše o subjektivní zachycení stavby, kde velkou roli hraje i okolní příroda a také nálada místa a okamžiku. Tento způsob tvorby je patrný na jeho povinné studijní kompozici Chrámu Érota a Psyché, které je spíše kresbou než návrhem stavby. Stejný ráz mají i Kotěrův návrh na jevištní dekorace k Dvořákově Rusalce z roku 1901 nebo jeho ilustrace k Povídce o červeném rytíři z roku 1902.

Tento čistě výtvarný projev je patrný i v některých jeho drobných architektonických návrzích nebo studijních kresbách jako je Hudební imprese z roku 1901, návrhy některých náhrobků nebo jeho návrh na Žižkův pomník z roku 1913. Kotěra je také autorem karikatur, které se vyznačují zdůrazňováním hlavních rysů a eknomií výrazu. I v jeho kresbách nalezneme to, co pro něj bylo velice důležité i v architektuře, tedy komplexní souznění celého díla, tzv. *Gesamtkunstwerk*. Z tohoto důvodu propracovával svá díla do posledních detailů a vytvářel návrhy nábytku, svítidel, dekorací stěn nebo podlah.

Kotěra také spolupracoval a navrhoval díla sochařská. V roce 1899 vytvořil dva návrhy do soutěže na Husův pomník společně se Stanislavem Suchardou. Oba návrhy pojímaly Husovu postavu jako monumentální figuru a vypustily historické dějové doplnění, jaké je použito ve vítězném návrhu Ladislava Šalouna. Dalším sochařským návrhem byl Žižkův pomník na Vítkově z roku 1913. Práce na tomto pomníku byla rozsáhlejší, protože se vyžadovala i úprava terénu a přístupu k pomníku. Na tomto pomníku spolupracoval Kotěra s Janem Štursou a navrhli blokový jezdecký pomník, který obklopují schematizovaní bojovníci s pavézami. V návrhu jsou potlačeny detaily a je zde silná expresivnost, která se setkala s kritikou pro svou německost. Se Štursou spolupracoval také Kotěra i na válečném pomníku pro Jihlavu z roku 1917. Sám nebo i ve spolupráci se sochaři také vytvořil mnoho pomníků nebo hrobek.

Poslední svou energii věnoval svým žákům, kterým pomáhal se začátky kariéry a stavěl se za kvalitu jejich návrhů ve veřejných soutěžích. Kotěra umírá nečekaně 17. dubna 1923 v 51 letech.

Jan Kotěra byl díky svému dílu nejenom velkou osobností české architektury, ale i díky svému charismatu byl i vůdčí osobností celé umělecké scény přelomu 19. a 20. století. Svým dílem také představuje počátek moderní architektury v našich zemích.³⁹

8. Stanislav Sucharda – život a dílo

Sochař Stanislav Sucharda se narodil 12. listopadu 1866 v Nové Pace. Byl prvním dítětem Antonína Suchardy ml. a jeho manželky Anny rozené Šádkové. Tato rodina měla silnou uměleckou tradici, kterou založil tkadlec Jan Sucharda starší, jenž byl řezbářem. I další členové rodiny Suchardů se vyučili uměleckým řemeslům a některým se dostalo i akademického vzdělání⁴⁰. Suchardovi měli v Nové Pace rodinnou dílnu, kde zhotovovali kostelní mobiliář nebo i kamenosochařské práce. Malý Stanislav projevoval už od mala velké výtvarné nadání, a proto se jeho otec rozhodl, že se stane architektem stejně jako Stanislavův bratranec Antonín Machytka. Stanislav po absolvování vyšší reálky v Pardubicích pokračoval ve studiu v Praze, a to nejdříve dvouletým studiem architektonické a ornamentální kresby na Technice u prof. Jana Kouly v letech 1885-1886 a zároveň studoval ornamentální kresbu a modelování na státní průmyslové škole u prof. Josefa Maudera. Stanislav Sucharda měl zjevné sochařské nadání a to rozhodlo, že jeho další studium bude pokračovat na nově otevřené Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde studoval u prof. Josefa V. Myslbeka. Toto studium ukončil v roce 1892, kdy za svůj reliéf Ukolébavka, který vystavil ve vídeňském Künstlerhausu, získal Reichelovu cenu. Ta mu umožnila uskutečnit studijní cestu do Německa, Paříže a Itálie. Díky tomuto úspěchu byl také v roce 1892 jmenován pomocným učitelem na Uměleckoprůmyslové škole a o dva roky později byl jmenován již řádným učitelem. V listopadu roku 1894 se Stanislav Sucharda oženil s Annou Grohovou. V roce 1899 byl jmenován na Uměleckoprůmyslové škole řádným profesorem, na této škole působil až do konce svého života. Vedle činnosti pedagogické nebo umělecké a rodinného života Stanislav Sucharda podnikal také další studijní cesty, které směřovaly do západní Evropy nebo Itálie. V roce 1901 byl vyznamenán rytířským řádem Františka Josefa. Byl také zakládajícím členem Národopisného muzea, dopisujícím a poté mimořádným členem IV. třídy České akademie věd a umění a činovníkem českého kuratoria Moderní galerie nebo členem vídeňského

³⁹ ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001.

⁴⁰ Akademického vzdělání dosáhli Karel Sucharda (1840-1864) nebo Karel Machytka, který se stal architektem.

uměleckého spolu Hagen. V roce 1915 byl jmenován profesorem nově založené medailérské školy pražské Akademie výtvarných umění.

Důležité jak pro Suchardův život umělecký, tak i osobní byla jeho činnost v uměleckém spolku Mánes. Sucharda sice nebyl zakládajícím členem, ale byl v jeho výboru v letech 1896-1903, 1905, 1906, 1909 a 1911. Byl ale také jakousi hybnou silou spolku, spolu s malířem Karlem L. Klusáčkem. Oba dva byli v redakci při počátcích časopisu spolku Volné směry. V důsledku vývoje nových uměleckých proudů a kritérií začali v redakci první osobní konfrontace a sváry. Toto Suchardovi vadilo, a proto z redakce odešel. Rozpory byly nejenom v redakci Volných směrů, ale také v samotném spolku. K rozporům uměleckým se přidali i generační, které se stále stupňovaly. Ty Sucharda nesl špatně, protože v počátcích spolku panovala uvnitř dobrá nálada. Dále novému vedení spolku vyčítal špatné hospodaření a administrativu. Často se i stávalo, že pokladnu Sucharda založil ze svých vlastních peněz. Sucharda, který byl zaneprázdňen svou vlastní prací, začal postupně omezovat svou činnost a v roce 1912 ze spolku odešel. Co je ale podstatné, je to, že se v Mánesu Sucharda seznámil s architektem Janem Kotěrou a vzniklo mezi nimi úzké přátelství. Spolu vytvořili mnoho uměleckých děl a také Kotěra pro Suchardu navrhl jeho vilu.

Suchardovu povahu velmi formovalo harmonické rodinné prostředí a umělecká tradice jeho rodiny. Východní Čechy byly vlastenecké prostředí, a proto mu byla vštěpována láska k českým dějinám a také byl aktivní v Sokolu⁴¹. Jeho osobnost byla nekonfliktní a vyrovnaná. Byl zároveň důsledný a zásadový, ale měl rád zábavu a společnost. Sucharda nikdy nedokázal uplatnit svůj vlastní záměr na úkor druhého. Díky své povaze byl Sucharda velmi oblíbený a na atmosféru, která vládla v jeho vile, kdy se v počátcích spolku Mánes zde scházeli jeho členové, často vzpomínali. Stanislav Sucharda zemřel nečekaně dne 5. května 1916. Město Praha tomuto umělci, který s tímto městem byl velice spjat, vypravila oficiální pohřeb.

První umělecké zkušenosti získal Stanislav Sucharda už ve svém rodinném prostředí a také v rodinné dílně. Stanislav spolupracoval na opravách kostelních mobiliářů a také vypracovával návrhy pro náhrobní kameny. Z rodinného prostředí také pocházel Suchardův obdiv k Josefu Mánesovi a Mikoláši Alšovi, který pramenil z vlasteneckých

⁴¹ Sucharda se Sokolem účastnil mnoha zájezdů a v Praze také pro návštěvy z ciziny předváděl. Také byl jedním ze spoluzakladatelů Sokola v Bubenči. Také pro Českou obec sokolskou vyhotovoval ilustrace, plakáty, výzdobu pro slety nebo diplomy, odznaky a medaile.

postojů rodiny.

V počátcích umělecké tvorby Suchardu velmi ovlivnila neorenesance, ve které tvořili osobnosti, se kterými se stýkal nebo které obdivoval (například M. Aleš, J. V. Myslbek). Tento sloh se totiž dokázal propojit i s národopisnými a národními zájmy tehdejší společnosti. Jeho zájem o renesanci a neorenesanci ovlivnily i cesty do Itálie. Tento styl se pak velmi projevil v dílech, které produkoval novopacký rodinný závod.

Suchardovu tvorbu velmi ovlivnilo studium u již zmiňovaného Josefa Václava Myslbeka. Patřil mezi jeho nejtalentovanější žáky. Myslbek byl dokonce velmi nadšen a hrdý, když Sucharda v roce 1892 získal Reichelovu cenu. V tomto období vznikají díla, která nesou silné prvky „Myslbekovského“ stylu, jako jsou plné objemy a pevné linie. Do tohoto období spadá rané dílo Ukolébavka z roku 1892, které je ilustrací lidové písně Spi, synáčku spi. Patří sem také sochy českých patronů Svátého Václava a Svátého Vojtěcha. Sochy byly využity pro výzdobu kostela v Nové Pace, kde tyto sochy v upravené podobě nalezneme také v Suchardově vile. Socha Svátého Václava se také stala výzdobou hlavního pavilonu Národopisné výstavy a později byla umístěna na náměstí ve Staré Boleslavi. Socha Svátého Vojtěcha byla určena pro výzdobu zahrady letního arcibiskupského sídla v Dolních Břežanech u Prahy. „Myslbekovským“ stylem jsou také ovlivněny Suchardovi alegorické figury Boleslavsko a Litoměřicko z cyklu dvanácti českých krajů ve dvoraně Zemské banky, které vznikaly v roce 1895. Pro průčelí této banky také Sucharda vytvořil čtyři reliéfy – alegorie Technologie, Zemědělství, Průmyslu a Obchodu.⁴² Určitý protiklad v sobě nesou interiérové reliéfy Mzda a Návrat z práce, oba komponované do tvaru triptychu. Reliéf Mzda, který byl vystaven na druhé výstavě spolku Mánes v roce 1898, je totiž sociálně-kriticky zaměřen. Je zde zobrazen ležící dělník, kterého vysává kapitalismus. Toto dílo díky svému symbolistnímu zaměření lehce předvídá další vývoj umělcova stylu. Druhý reliéf Návrat z práce z roku 1900 je proti Mzdě silně popisný, jde o poetický výjev z venkovského života. Pro pražskou Novou radnici vytvořil Sucharda reliéfy Život a Břímě na jeho průčelí a také dvou osových reliéfů. Výzdobou prostějovského Národního domu se Sucharda zabýval v roce 1906 a spolupracoval zde se svým přítelem Janem Kotěrou. Zde vytvořil reliéfy Hanáka a Hanačky, kamenné hlavy pro schodiště nebo exteriérovou kašnu. Z roku 1909 pocházejí ženské figury na průčelí muzea v Hradci Králové, zde opět spolupracoval s Janem Kotěrou.

⁴² JURÍK, Pavel. *Historie bank a spořitelén v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2011. s. 86

Sucharda měl ale také zvláštní schopnost, kterou se naučil v rodinné dílně. Tou byla schopnost tvořit v různých stylech. V této době bylo totiž běžné, že vše při výzdobě staveb podléhalo celkovému hledisku architekta. Proto tedy mohl Sucharda vytvořit až neobarokní alegorické figury Nebezpečí/Oheň a Ochrana/Vítr pro průčelí domu na Václavském náměstí Assicurazioni Generali architekta Ohmanna z přelomu let 1895 a 1896 nebo kubisticky pojaté maskarony pro průčelí Sarajevské banky Slavia z roku 1912, kde spolupracoval s Janem Kotěrou.

Na přelomu století došlo v Suchardově tvorbě ke zlomu. Tím bylo setkání s dílem francouzského sochaře Augusta Rodina, jemuž bylo v roce 1900 věnováno celé číslo časopisu Volné směry. Zájem o Rodinovu práci také podpořila výstava, kterou v Praze v roce 1902 uspořádal jím vedený SVU Mánes. Sucharda se díky této výstavě s Rodinem i osobně setkal a i nadále s ním udržoval živou korespondenci. Rodinovými tématy byla lidská vášeň, nahé tělo a pohyb. To vše probudilo v Suchardovi nové zájmy a v jeho tvorbě pak začnou převládat ženské akty. Změnil se ale i Suchardův umělecký rukopis, kdy jeho kresby už nejsou detailně propracované, ale získávají na skicovosti a volnosti. Sucharda byl také tvůrce plakety, kterou město Praha v roce 1910 zaslalo Rodinovi k jeho sedmdesátým narozeninám, autorství Suchardovo ho při tom velice potěšilo.

Hlavními tématy Suchardovi tvorby byla česká krajina, dějiny, mýty a později i přírodní motivy, ženské akty a podobizny. Silný vliv na jeho tvorbu také měla láska k městu Praha. Důležitou částí jeho díla byly pomníky a jejich návrhy. V roce 1899 se s architektem Janem Kotěrou zúčastnil soutěže na pražský pomník mistra Jana Husa a to se dvěma návrhy – Vypučel's nad bahno a Čist zašels, rýhu zanechav, kde v obou případech nalézáme dominantní postavu Husa. Vítězem soutěže se ale stal návrh Ladislava Šalouna. Je zajímavé, že kvůli námitkám výboru spolku pro postavení tohoto pomníku byl Šaloun nucen přepracovat svůj návrh a tím se jeho finální podoba velmi přiblížila té Suchardově.

Mezi nejznámější Suchardova díla patří Palackého pomník na Palackého náměstí v Praze. První námět vytvořil v roce 1898 a ve spolupráci s architektem Dryákem ji předložil do soutěže na vybudování tohoto pomníku. První cenu sdíleli Sucharda s Dryákem s dvojicí Šaloun-Dlabač. Oběma vítězům ale byla velmi vytýkána disharmonie celé plastiky. Až v návrhu z roku 1901 Sucharda dokázal nalézt na svou dobu nekonvenční řešení a překonat popisnost tehdejších pomníků. Musel se vypořádat s nejednotným pozadím a okolím budoucího pomníku. To ztěžoval také fakt, že náměstí stále ještě nebylo zcela

dořešeno a také zde ústí Palackého most s Myslbekovými mostními sochami. Ještě před začátkem prací na pomníku se objevovaly kritiky a k Suchardově práci mělo mnoho lidí dost připomínek. Například Josef Hlávka požadoval zmenšení objemu památníku a odebrání dvou skupin soch. Sucharda ale svůj původní záměr obhájil, a proto s ním byla v roce 1906 podepsána smlouva. Sucharda tedy v roce 1906 vypracoval osminové modely ve školním ateliéru. V září 1906 vznikly poloviční a definitivní modely, to ale již v jeho novém ateliéru jeho Bubenečské vily. Jako poslední byl vytvořen přepracovaný model Palackého a to dne 24. září 1910. Se Suchardou na pomníku spolupracovali Josef Mařatka, Josef Bambas, Rudolf Čermák, Vojta Sucharda nebo Josef Drahoňovský. Sám Sucharda na finálním díle vytvořil hlavu Palackého.

Během prací na tomto pomníku se ale vytvořila veřejná diskuze na jiné umístění tohoto pomníku. Jedním z diskutovaných míst bylo náměstí před Rudolfínem – dnešní náměstí Jana Palacha. Senát Karlovy Univerzity navrhoval, aby byl pomník vystavěn zde a jeho pozadím by se stala plánovaná budova filozofické fakulty. Suchardovi se tato varianta líbila a byl velmi zklamán, když tento návrh městská rada v roce 1907 neodsouhlasila ve velmi těsném hlasování. Hlavním důvodem pro odmítnutí bylo to, že již proběhlo slavnostní umístění základního kamene tohoto budoucího pomníku, a proto by nebylo vhodné ho stavět jinde. To Sucharda ale striktně odmítal, protože hlavní pro něj byl umělecký dojem díla než jeho společenská role. Sucharda při vypracování návrhu počítal také s tím, že jako pozadí pomníku bude sloužit plánovaný Akademický dům, který ale postaven nebyl, protože emauzští benediktini přišli s požadavkem na zachování volného průhledu k řece. Původní koncept tedy nemohl být uskutečněn. Toto Sucharda nesl velice těžce.

Odhalení pomníku se stalo celospolečenskou oslavou a také mělo velký politický význam. Dne 29. června 1912 uspořádala Česká akademie věd a umění a univerzita jubilejní zasedání na památku Františka Palackého. Odhalení pomníku bylo také součástí závěrečných oslav šestého všesokolského sletu a také prvního sletu Sokolstva Slovanského. Samotné odhalení pomníku se událo 1. července, kde promluvil starosta Groš nebo poslanec Kramář. Součástí oslav také bylo i uvedení Smetanovy opery Libuše v Národním divadle.

Tematickou kompozici díla rámcuje motto: „Svému buditeli a vůdci vzkříšený národ“. Palacký je zde pojímán jako iniciátor národního obrození. Jedna předsunutá

skupina představuje podnět Palackého snažení – Mdloba útisku/Útisk národa, který je ztvárněn okřídlenou zrůdou, která znázorňuje germanizaci. Druhá skupina představuje důsledek jeho činnosti - Probuzení. Po levé straně středové části je umístěna alegorie bělohorské katastrofy, kterou je ležící figura ženy s polámanými křídly. Na zadní straně je umístěna početná skupina, která představuje vliv Palackého na český národ. Je zde umístěna i socha vědmy, kdy její role je zde negativní, protože její vyprávění o slavných minulých časech by mělo naslouchající odradit od smělých činů. Jistou secesní linií ale posluchači stoupají až k figuře vítězného genia ve vrcholové části pomníku. Celému velmi dynamickému pojetí bronzové kompozice kontrastuje velmi statická žulová socha samotného Palackého, který sedí ve středu celé kompozice a dává ji jakousi ukotvenost. Sucharda původně plánoval, že i Palackého socha bude z bronzu a vytvořena realisticky podle fotografie. Později ale záměr změnil a rozhodl se pro žulu a změnil výraz samotného Palackého. Díky pláštům zakrytým kolenům se pozornost dostává k hlavě, kde jsou jeho rysy abstrahovány a dávají pocit důstojnosti a monumentálnosti.

Na pomník se brzy snesla kritika a to i ze strany moderny. Pomníku byla vyčítána slohová zastaralost a přílišná výpravnost. Konzervativcům vadila nejednotnost kompozice a výrazu. Především vadily figury, které vyvolávaly nejasné zneklidňující pocity. Sucharda byl také nařknut, že chtěl napodobit Rodina. Vadila také podoba samotného Palackého, která řadě kritiků přišla příliš germánská a nadčlověčí. Německé kritice vadila především část znázorňující útlak českého národa.

Mezi další Suchardovy návrhy na pomníky patří plánovaný pomník bělohorské porážky z roku 1907. Tento návrh vytvořil společně s architektem Gočárem jen ze svého vlastního zájmu. Stavbu pomníku iniciovala Pobělohorská sokolská župa. Návrh na pomník komponovaný jako národní hrob – velká mohyla se schodištěm a Bránou bolu – byl uveřejněn v časopise Styl. Jde o monumentální popraviště s 27 žulovými pylony, které odkazují na staroměstské popravy. Uprostřed v hrobě leží poražená ženská socha, která představuje Čechii. V rozích byly navrženy bronzové koše na věčný oheň v podobě trnových korun. Proti tomuto návrhu se postavil sochař František Bílek, jehož návrh je oproti Suchardovu návrhu více dynamičtější. Gočár se v roce 1912 od tohoto díla distancoval a označil ho za zastaralý. Suchardův návrh tedy nebyl realizován, ale pobělohorské téma Suchardu dále zajímalo.

Česká obec sokolská v roce 1912 během všesokolského sletu vystavovala návrhy

na zřízení pomníku Tyrše a Fügnera, této výstavy se dvěma z celkových čtyř účastnil také Sucharda. První návrh měl podobu dvou soch zakladatelů po stranách antického sloupu, kteří si tisknou ruce. Druhý byl jakýmsi oltářem sokolské práce – oba zakladatelé stojí u stromu Slovanstva a opět si tisknou ruce, nad nimi je mužská socha, která představuje alegorii Síly. Tyto návrhy ale nebyly realizovány.

V této době také vzniká pomník Jana Amose Komenského pro Suchardovu rodnou Novou Paku. Sucharda městu věnoval zdarma model a jeho bratr Bohuslav sochu realizoval. Pomník byl odhalen 15. července a představuje Jana Amose Komenského, jak odchází do exilu a loučí se s vlastí.

Dalším pomníkem v Suchardově díle je socha skladatele Karla Bendla s reliéfem s tématem sborového zpěvu. Sucharda svůj návrh opět věnoval zdarma svému novému bydlišti v Bubenči. K odhalení pomníku ale došlo až po jeho smrti.

Sucharda se také na přelomu let 1912 a 1913 zapojil do debaty o Žižkově pomníku na Vítkově. Tímto tématem se okrajově zajímal také z důvodu, že byly již předem stanoveny rozměry pomníku, materiál i umístění, a protože sám věděl z práce na Palackého pomníku, jak ošemetné může být, když se nějaké kritérium nadřadí nad umělecký záměr. Proto se tedy tomuto pomníku věnoval v mnohých návrzích a studoval umístění i siluetu budoucího památníku. Také varoval před snahou vybudovat na Vítkově jakýsi protipól k Hradčanům a Pražského hradu.

V červenci 1913 vytvořil Sucharda návrh pomníku Bedřichu Smetanovi pro prostor, který mu doporučil architekt Jože Plečnik, jeho kolega z Uměleckoprůmyslové školy. Tím bylo místo zaniklé lávky. K návrhu se ale nevyjádřil Sbor pro postavení Smetanova pomníku, proto se Sucharda rozhodl pro jiný návrh, kterým byl Pomník původu Prahy. Sucharda ještě v roce 1914 vypracoval zjednodušenou variantu tohoto pomníku, ale pro odmítnutí stavebního odboru a vodoprávní komise nebyl tento návrh realizován.

Z roku 1915 pocházejí návrhy pro pomník padlým vojákům pro Olšanské hřbitovy a také návrhy pro pomník Josefa Mánesa a Mikoláše Alše pro Českou akademii věd. Zároveň se vrátil k pomníku pro mistra Jana Husa. Jelikož byl rok 1915 – rok jubilejní, obrátila se na něj například města Pardubice nebo Tábor, kde získal on a jeho bratr druhou cenu ve vypsané soutěži. Sucharda se Husovou osobností zabýval již v době svého návrhu pro Prahu a dokonce hodlal vydat o něm svou studii a také vytvořil několik dalších návrhů. Návrh pro Pardubice nebyl realizován a realizace návrhů pro Železnice a Pečky proběhly

až po 1. světové válce.

Díky svému věhlasu pracoval také Sucharda na několika návrzích pro zahraničí. V letech 1909-1910 byl osloven americkými Čechy, aby vypracoval návrh bronzové busty Bedřicha Smetany pro Central Park v New Yorku. S Česko-americkou radou v Clevelandu jednal Sucharda o pomníku Komenského v letech 1912-1913. Sucharda také vytvořil několik návrhů pro gruzínské Tbilisi v letech 1911-1912.

Další velkou oblast Suchardovy tvorby tvoří náhrobky. Sucharda sám jich mnoho navrhl, ale jen některé sám realizoval. Kromě klasických funerálních motivů využívá i těch, které figurují i v jeho ostatní tvorbě. Moderní ráz mají náhrobky Eduarda Vojana nebo rodiny Kožíškových na Olšanských hřbitovech z let 1903 a 1904. Ve stylu raných Suchardových prací je náhrobek malířky Marie Dostálové z roku 1904 – zde ilustroval její oblíbenou slováckou píseň Dobru noc, má milá. Spíše symbolistní ráz má náhrobek Humpal-Zemanové z roku 1907. Byla velkou propagátorkou ženského hnutí, a její postoj proto rozpracoval do postavy ženy, která se vzpíná vzhůru a již zároveň klesají ruce v bezmoci. V roce 1913 byl také dokončen náhrobek jeho rodiny v Nové Pace. Zde vytvořil postavu slovanského mladíka s kosou symbolizujícího smrt – hrdou a neúprosnou. Sucharda do čela hrobky naplánoval tři rodinné portréty, ale dokončeny byly pouze dva – otce a dědečka. Třetí kámen, určený pro Suchardu, byl dokončen později. Jeho vlastní náhrobek na Vyšehradském hřbitově potom zdobí již několikrát Suchardou zpracovaná alegorická figura Čechie.

Portrétní tvorba Stanislava Suchardy měla stejný vývoj jako jeho celý umělecký rukopis. Prvotní díla jsou velmi klasického rázu a nijak nevynikají tehdejšímu pojetí. Sem spadají i busty vytvořené pro Národní muzeum⁴³ a Národní divadlo⁴⁴. Více uvolněný styl mají podobizny rodinných příslušníků a zejména dětské portréty se vyznačují bezprostředností. Tento styl se také vyznačuje na ženských portrétech z posledního desetiletí jeho tvorby.

Stanislav Sucharda stál také při zrodu českého medailérství a byl jedním z prvních umělců, který se tomuto odvětví věnoval. Velmi dobře znal francouzské medailérství a také studoval toto umění v éře italské renesance. V Čechách se medailérství více věnoval jen

⁴³S. Sucharda vytvořil busty: Jana Viléma Helferta, Rudolfa Kinského, Václava Hanky, Jana Svatopluka Presla, Jana Norberta z Neuberku.

⁴⁴S. Sucharda vytvořil busty: skladatele Karla Bendiho a spisovatele Fratiška Václava Jeřábka.

Václav Sedain nebo okrajově Myslbek a Mauder. Oproti tomu v rakouském prostředí mělo toto odvětví velkou základnu, a to díky oficiálním zakázkám rakouského státu. Díky průmyslovému, spolkovému, kulturnímu nebo sportovnímu dění rostla poptávka po tomto druhu umění i v Čechách, a tak se začala objevovat potřeba specializované umělecké školy a také závodu, který by tyto medaile zhotovoval. Sucharda tedy velmi podporoval závod Franty Anýže. V tomto oboru si Sucharda vytvořil velmi osobitý styl a uplatnil svou kvalitní kresbu. Sucharda získal mnoho ocenění a byl považován za jednoho z nejlepších medailérů své doby. V roce 1915 se také završila Suchardova snaha o založení medailérské školy a byl na nově založené škole jmenován profesorem.

Suchardova reliéfní tvorba zahrnuje stejné motivy jako jeho ostatní tvorba – portréty, historické nebo literární náměty – práce Vrba a Poklad jsou inspirovaná dílem Kytice Karla Jaromíra Erbena. Mnoho plaket vytvořil Sucharda na objednávku pro různé společnosti, ale také pro Sokol nebo pro město Praha. Sucharda při tvorbě měl velmi obdobnou kompozici – námět je po jedné straně, horní a dolní část vyplněna pozadím nebo nápisem. Toto řešení nalezneme i u díla Libuše věští slávu Prahy z roku 1901. Již jsem zmínila, že Suchardův styl na přelomu století velmi změnil a přiblížil se Rodinovi, což je patrné na plaketách Jaro a Podzim z roku 1904 znázorňující probouzející a usínající přírodu skrze postavu ženy. S plaketou Jaro se stal vítězem soutěže Rakouské společnosti pro podporu medailérského umění a drobné plastiky, je zajímavé, že se soutěže zúčastnil pod pseudonymem⁴⁵. Významnými díly jsou i reliéfy Praha a Vltava z roku 1901, které vytvořil v monumentálním měřítku a v kombinaci několika materiálů. Symbolismus nalezneme v Suchardově díle Kalich z roku 1902, což je ilustrace básně Jana Nerudy. Posledním vyloženě národopisným dílem Stanislava Suchardy jsou Přástky z roku 1906. Plakety, které Sucharda vytvářel pro město Praha, zobrazují v různých obměnách alegorie Prahy a Vltavy.

Suchardova tvorba je v českém prostředí unikátní, protože dokázala spojit klasickou tvorbu s moderními směry v umění, což je vidět právě na spojení témat mýtů a národopisného obsahu s moderními technikami tvorby.⁴⁶

9. Dušan Jurkovič: Vila JUDr. Jana Náhlavského

Vila JUDr. Jana Náhlavského se nachází v dnešní ulici Suchardova 4. Vílu pro něj a

⁴⁵Sucharda si zvolil jméno Josef Groh, jméno jeho švagra, protože jeho jméno bylo příliš slovanské.

⁴⁶KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866-1916*. Nová Paka: Městské muzeum Nová Paka, 2006.

jeho ženu Luisu navrhl slovenský architekt Dušan Jurkovič v roce 1907. Tato stavba byla první Jurkovičovou stavbou v Praze a získala si velmi kladné ohlasy u odborné veřejnosti.⁴⁷ Stavbu, úpravu zahrady i řemeslné práce provedl pražský stavitel Jan Pacl. Stavba probíhala v letech 1907-1908. Na stavbu domu byl využit armovaný beton a vila byla vybavena moderním zařízením; tedy ústředním topením, přívodem plynu a elektřiny nebo rozvody teplé a studené vody.

Prvním obyvatelem a zadavatelem vily byl tedy JUDr. Jan Náhlavský, který byl ministerským tajemníkem ve statistickém úřadě. Narodil se v Jaroměři 29. dubna 1876 otci Janovi Náhlavskému a matce Josefě, rozené Kratochvílové. V roce 1901 si se oženil s Louisou Pinskerovou, která se narodila 3. května 1918 ve Voticích. Byla dcerou JUDr. Čenka Pinskera, který byl významným českým právníkem, který se specializoval na šlechtické právo.⁴⁸ Do Bubence se přistěhovali z Jaroměře v roce 1919, po jmenování JUDr. Náhlavského do jeho nové funkce. Pár byl bezdětný.⁴⁹

Dušan Jurkovič při návrhu této vily použil jako inspiraci nejenom jeho typické zdroje, kterými byly folklorismus a secese, ale také anglická moderna. Svůj oblíbený folklorismus ale v této stavbě potlačil na menší detaily a stavbu více přizpůsobil městskému rázu. Dům má mnoho lodžii a arkýřů. Dominantním prvkem je převýšený střední trakt s vysokým štítem s oknem a arkýřem. Folklorní stavitelství se promítlo v předsunutém vstupu a v barevných ornamentech. Barevné řešení spojuje hrubou šedou barvu omítky a žlutomodré ozdobné prvky, které právě Jurkovič převzal z folklóru. Ve tvarech štítu vidíme uplatnění měkké secesní linky.

Rozmístění místností bylo zcela v rukou architekta Jurkoviče, který do přízemí umístil společensko-reprezentativní místnosti – vstupní halu, salon, knihovnu a jídelnu. V přízemí byla také umístěna kuchyně. V patře byly soukromé pokoje – ložnice a koupelna. Architekt Dušan Jurkovič vytvořil i návrhy na zařízení vily, ty ale nebyly realizovány. Domu vévodí patrová velká hala, která fungovala jako ústřední část domu a její umístění je patrné i v exteriéru, protože je umístěna právě ve středním traktu. Pod schodištěm byl umístěn sedací kout a krb. Kuchyně a další obslužné místnosti byly přístupné svým zvláštním vchodem.

⁴⁷ ŽÁKAVEC, František. *Dílo Dušana Jurkoviče: kus dějin československé architektury*. Praha: Vesmír, 1929. s. 81-84

⁴⁸ Český časopis historický. *Zprávy*. Praha: Historický klub. 1913. roč. 19, č.3, s. 393

⁴⁹ AMP, Magistrát hl. m. Prahy I., referát IV. popisní, Soupis pražského obyvatelstva, Pražané, nová konskripce, Jan Náhlavský.

V roce 1958 byla vila zapsána jako chráněná kulturní památka.⁵⁰ V dnešních dnech je vila v dobrém stavu je v majetku potomků JUDr. Jana Náhlavského.⁵¹

10. Dušan Jurkovič – život a dílo

Dušan Jurkovič se narodil 23. srpna 1868 jako páté dítě notáře Juraje Jurkoviče a jeho ženy Emílie, rozené Jurkovičové. Jurkovič vyrůstal na dnešním Slovensku, které v době jeho dětství bylo součástí Uherska. Právě proto se zde velmi rozvíjelo národní kulturní hnutí a také vztah k českému národu, který byl opodstatňován společnou minulostí Čechů a Slováků. Tento postoj velmi rozvíjeli evangeličtí učitelé a kněží, kteří velmi dbali o kultivaci všedního života. I Jurkovičův otec byl obrozenec a byl jedním ze zakladatelů Matice slovenské a jeho matka sbírala lidové písně a výtvarné umění. I další členové Jurkovičovi rodiny byli obrozenci. V roce 1873 se rodina přestěhovala z Turej Lúky do Brezové, kde otec získal nové místo. Zde začal Jurkovič chodit do evangelické církevní školy. Zdejší prostředí na malého Jurkoviče velmi působilo, což se silně projevilo v jeho vztahu k venkovu a jeho umění a k národu. Když bylo Jurkovičovi deset let, začal chodit do měšťanské školy v Šamoríně. Ve studiu poté pokračoval na nižším gymnáziu v Šoproni. Poté odešel do Vídně, kde v roce 1884 začal studovat státní průmyslové škole - Staatsgewerbeschule, kde se věnoval stavitelství. Studium zde ukončil v roce 1889. Jurkovič si na rozdíl od svého bratra Ladislava, který studoval v Bratislavě, zvolil školu ve Vídni, aby předešel národnostním předsudkům vůči slovenským studentům. V této škole se velmi dbalo na propojení umění a praktického řemesla a také na propojení tradic s moderním uměním. Vídeň byla pro mladého šestnáctiletého chlapce z venkova, kterému dělala problém jazyk, úplně novým světem. Z počátku zde zažíval velmi krušné časy, protože jeho hmotná situace nebyla nijak dobrá. Studium ho ale velice bavilo a brzy si na vídeňské prostředí zvykl. Začal si také přivydělávat, což zlepšilo jeho životní podmínky. I přesto, že tato škola byla pouze střední školou a ne univerzitou, dala Jurkovičovi dostatečné vzdělání, aby mohl po škole začít hned pracovat. Jurkoviče velmi ovlivnila osobnost jeho profesora Rudolfa Feldschareka.

⁵⁰ NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, *Památkový katalog – Náhlavského vila* [online], 2015 [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z:

<http://pamatkovykatalog.cz?element=2319389&action=element&presenter=ElementsResults>

⁵¹ KRAJČI, Petr, ed., SEDLÁKOVÁ, Radomíra, ed. a DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Slavné pražské vily: sto a jeden dům s příběhem*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Národním technickým muzeem, 2012. s. 75-76
BOŘUTOVÁ, Dana. *Architekt Dušan Samuel Jurkovič*. Bratislava: Slovart, 2009. s. 114-115
MANDYSOVÁ, Hana. *Dušan Jurkovič*. Pardubice: Východočeská galerie. 1988

V květnu roku 1886 získal Jurkovič místo v bratislavské pobočce stavební společnosti C. Korte & Comp, Bau-Unternehmung für Wasser- und Gas-Anlagen, která se věnovala stavbám vodovodů a plynových potrubí. V roce 1887 Jurkovič navštívil výstavu výšivek v Martině. Zde ho velmi zaujaly výstavní pavilony, které navrhl architekt Blažej Bulla, který zde uplatnil motivy oravského folklóru. Po ukončení studií v roce 1888 Jurkovič začal pracovat právě u Blažeje Bulla, který tehdy pracoval na Národním domě v Martině.

V roce 1889 Jurkovič přešel do stavební kanceláře architekta Michala Urbánka, který působil ve Vsetíně. Jurkoviče Morava lákala, protože z praxe u architekta Bully věděl, že na Slovensku se architektonické zakázky hledají velmi těžce a že zde stále panoval národnostní útlak maďarských úřadů. S Urbánkem Jurkoviče spojovaly názory na začleňování lidových prvků do nových staveb, a proto mu práce u Urbánka vyhovovala. Ve Vsetíně Jurkovič rozvíjel svůj architektonický styl, který silně ovlivnilo studium lidových staveb a stavitelství. Studoval převážně stavby ze dřeva, které vznikaly v oblasti od moravsko-slovenských hranic až po Podkarpatskou Rus. Jurkovič choval k dílům lidového stavitelství veliký respekt a inspiroval se zde tím, že k materiálům a formě staveb vždy přistupoval podle jejich funkce a vztahu k celku. Jurkovič detailně studoval jednotlivé motivy a prvky a skrze ně se dostával i k samotné podstatě stavby. Pro Urbánka se stal Jurkovič velmi důležitým spolupracovníkem a svěřoval mu stále více zakázek, kde se mohl svobodně projevit. Například při výzdobě Vsetínské záložny pracoval Jurkovič samostatně na výzdobě sgrafitové výzdoby. Jurkovič také byl pověřen, aby prezentoval kancelář na Jubilejní výstavě v Praze v roce 1891.

Další Jurkovičovou samostatnou prezentací byla expozice vlašské jizby, kterou vytvořil pro krajevou národopisnou výstavu ve Vsetíně. Když Jurkovič s Urbánkem připravovali kompozici valašské vesnice pro Národopisnou výstavu československou v Praze v roce 1895, strávil v Praze skoro celý rok. Jejich expozice se sestávala, na rozdíl od jiných krajevních expozic, z více budov. Budovy byly nejdříve postaveny ve Vsetíně, poté rozebrány a převezeny do Prahy, kde byly sestaveny. Právě dohledem nad stavbou staveb v Praze byl pověřen Jurkovič. Je zajímavé, že přestože návrhy vytvořil Jurkovič, jednal vždy jménem Urbánka. Součástí valašské expozice v hlavním výstavním paláci byla také Jurkovičova kompozice U kolébky Palackého a také měl připravit ukázkou čičmanského statku. Je zajímavé, že tento statek celou dobu výstavy obývala opravdová čičmanská

rodina, kterou prý Jurkovič načerno převedl přes hranice, což vyvolalo veliký rozruch a více podnítilo zájem návštěvníků i celé společnosti o Slovensko. Pro tuto výstavu také navrhl oravskou chalupu. Jurkovič se také na výstavě podílel jako organizátor lidových slavností. Pro tuto výstavu Jurkovič uskutečnil mnoho studií venkova, které později zužitoval ve svém díle a také ve své publikační činnosti. Pobyt v Praze mu také přinesl mnoho nových kontaktů a také zviditelnil svůj talent.

Díky úspěchu z národopisné výstavy získal Jurkovič své první zcela samostatné zakázky. Jednalo se o turistické objekty ve volné krajině, kde se předpokládalo použití přírodních materiálů. Jedním z prvních projektů tohoto typu byl návrh rozhledny pro vrh Brňov, který se nachází nedaleko Valašského Meziříčí. Návrh vytvořil v roce 1896 a uveřejnil ho i ve vídeňském časopise *Der Architekt*. Stavba ale nebyla realizována. Brzy ale získal Jurkovič větší objednávku od Pohorské jednoty Radhošť na komplex turistických ubytovacích a restauračních staveb. První budovy se začaly stavět v roce 1897 a šlo o budovu s názvem Maměnka a jídelnu s názvem Libušín. V roce 1898 přestavěl Jurkovič již stojící bývalou hospodu a vznikla tak Stará pustevna. Areál ještě doplňovala kuželna nebo letní tělocvična tělovýchovné jednoty Sokol. Hlavním kritériem při vytváření návrhů byl pro Jurkoviče účel staveb. Zároveň se snažil, aby budova splňovala i estetická měřítká. Například budova ubytovny Maměnka musela pojmout větší počet hostů, a proto se Jurkovič inspiroval u lidových staveb, kde bydlelo i několik rodin najednou. Motivy, které použil při výzdobě této stavby, striktně pocházejí z lidového prostředí. Na rozdíl od toho ve stavbě jídelny Libušín, která byla realizována až podle druhého návrhu z roku 1899⁵², jsou využité lidové prvky upravovány a jsou zde i prvky secesní. Právě secesní styl můžeme vidět na rampě vstupního schodiště a také na asymetrii stavby. V noci z 2. na 3. března roku 2014 došlo k rozsáhlému požáru, který zdevastoval stavbu Libušína.⁵³ Stavby navrhoval Jurkovič do posledních detailů a to včetně nábytku a zařízení a vše má svůj vnitřní řád. Vždy vytvořil určité členění plochy, do které následně klade ozdobné prvky. Předlohy pro figurální obrazy pro stěny staveb pro Jurkoviče vytvořil Mikoláš Aleš. Ještě větší příklon k secesi nalezneme v dalších stavbách z Pusteven – Valašské zvonice a budovy kuželníku, které Jurkovič navrhl v roce 1899. Stavby na Pustevnách jsou tedy navrženy způsobem, kdy Jurkovič kombinoval určité lidové prvky, ale zároveň do nich již

⁵² První návrh na budovu jídelny Libušín pochází z roku 1897.

⁵³ VALAŠSKÉ MUZEUM V PŘÍRODĚ V ROŽNOVĚ POD RADHOŠTĚM, *Objekt Libušín na Pustevnách* [online], Valašské muzeum v přírodě, 2010 [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.vmp.cz/cs/oprava-libusina/dokumentace/historicke-ohlednuti/>

přináší jisté nové moderní prvky. Jurkovič se tímto snažil najít určitou základní formu, která by se stala univerzální a nadčasovou. Jurkovič tedy lidové prvky využíval nejen pro národní uvědomění, ale aby i aktualizoval tradiční zavedené formy. Jurkovičovu práci na Pustevnách velmi ovlivnilo dílo architekta Blažeje Bulla. Stavby na Pustevnách přinesly velký kladný ohlas v odborné společnosti. O Jurkovičovi se také mluví jako o „básníku dřeva“. Díky tomuto úspěchu se mohl Jurkovič konečně plně osamostatnit a v roce 1899 odešel do Brna.

První zakázkou v Brně byly návrhy zařízení pro penzionát Dívčí vzdělávací jednoty Vesna a pro dva učitelské byty. Nabídku mu dal ředitel spolku František Mareš. Pro penzionát navrhl vybavení pokojů pro děvčata, výzdobu pokojů, vybavení jídelny a kuchyně, knihovny a také do pracovny ředitele. Jurkovič stále vycházel z lidových vzorů, ale zde se již jeho zdobnost redukuje a jeho styl je stále vytříbenější. Typickým vzorem, který zde byl použit je vějířovitý motiv podobný tomu, kterým se v lidovém prostředí zobrazovaly holubičí ocasy. Jako materiál zvolil Jurkovič dubové dřevo, které bylo upraveno do hnědých nebo zelených tónů. Zařízení pokojů doplnil i výšivkami nebo keramikou. V roce 1902 vytvořil zařízení ředitelské kanceláře, zde se lidové prvky přizpůsobily secesní ornamentalice.

V Brně si také Jurkovič zařídil svůj vlastní byt ve Veveří ulici. Návrhy pocházejí z roku 1899 a realizovány byly v letech 1900-1902. Opět zde využil několika motivů, které sjednocovaly zařízení bytu. Jedním z nich byla stylizovaná zvířecí hlava, která představovala bájného draka z lidových pohádek. Zároveň se zde snažil lidové motivy zjednodušit a odlehčit.

V Brně Jurkovič brzy našel své místo mezi představiteli česky orientované kultury, kteří se formovali okolo Klubu přátel umění. V tomto klubu byl Jurkovič čestným členem a v letech 1905 – 1907 se stal i členem výboru. Do činnosti klubu se stále zapojoval a dokonce ještě před jeho založením v Brně uspořádal výstavu moravských malířů. V roce 1900 klub vydával jako členskou prémii Jurkovičovu publikaci Pustevny na Radhošti. Také upravil pronajatý byt spolku v Solniční ulici v centru Brna, který měl sloužit k výstavám.

Velkým tématem pro Jurkoviče bylo bydlení. Již v Brně se začal tomuto tématu věnovat a začal navrhovat vily. Mezi jeho první práce tohoto typu je návrh vily Růženka, který vznikl v době, kdy projektoval areál v Pustevnách. Návrh je ještě v historizujícím slohu, který spojuje s lidovými motivy. Mezi první zrealizované Jurkovičovy návrhy vil

patří vila Adolfa Raaba v Písku z roku 1899. Jedná se o městskou vilu, která je koncipována velmi tradičně jak rozmístěním, tak i svou podobou. Jednu část průčelí zdobí freska svátého Václava. Kromě lidových motivů, které jsou pro Jurkoviče typické, například podoba střechy, která odkazuje na karpatskou tradici, nalezneme zde i prvky secese. Vila byla koncipována jako dva třípokojové samostatné byty.

Další vilou, kterou navrhl, se stala vila na Rezku u Nového Města nad Metují z let 1900-1901. Architekt vilu, nebo spíše letovisko, navrhl pro továrníka Roberta Bartelmusa. Ten byl členem brněnského spolku Klubu přátel umění. Jurkovič ještě navazoval na své předchozí stavby z Pusteven, ale jeho styl se více uvolňuje a více se vzdaluje pouhému napodobování lidových prvků. Jedná se o roubenou stavbu na kamenné podezdívce, která je zdobena vyřezávanými prvky a je pestrobarevně natřená. Budova má podobu srubové stavby, která je variací na typ anglického halového domu, což znamená, že jednotlivé místnosti jsou soustředěny okolo ústřední haly. Tato koncepce znamenala odklon od lidového konceptu, kde se místnosti řadili za sebe. Tento halový způsob koncepce poté nalezneme i v dalších Jurkovičových vilách. Jurkovič zde tedy spojil lidové tradiční zařízení haly s cizí koncepcí, která ale odpovídala požadavkům životního stylu svého majitele. Jurkovič opět navrhl nejenom stavbu, ale i celé zařízení stavby. V roce 1901 Jurkovič také navrhl budovu prádelny s dřevníkem, která byla později přestavěna na dům domovníka. Při práci na této stavbě se seznámil s dcerou továrníka Bartelmusa Boženou, kterou si později vzal.⁵⁴

Jurkovič viděl v lidovém stylu protiklad k historismu. Jurkovičovi se vždy dařilo, že i přes všechny okolní podněty si dokázal udržet svůj jedinečný umělecký styl. Jurkovič se lidovému umění věnoval také teoreticky a v letech 1905-1913 vydával sešity, které byly vydávány v cyklu pod názvem *Práce lidu našeho*. Jurkovič ale ve svých pracích dopodrobna nerozlišoval projevy jednotlivých krajů, považoval je za projevy jednotné slovanské větve. Sešity obsahovaly mnoho fotografií a také barevné kresby, které ukazovaly barevnost lidových staveb. Sešity byly především obrazovou prezentací a rozsáhlejší výkladový text chtěl připojit na závěr cyklu, ale pro nedostatek financí bylo vydávání přerušeno. Jurkovič uvažoval, že by vydal později souhrnnou práci, ale k tomu už nedošlo. Svou publikační činností chtěl ukázat, že lidové umění může být dobrým inspiračním zdrojem. Dále chtěl poukázat na kulturně-estetické hodnoty, které lidové

⁵⁴ HAVLÍK, Vlastimil. *Dušan Samuel Jurkovič: projekty, rekonstrukce a stavby (nejen) na Náchodsku*. Nové Město nad Metují: Město Nové Město nad Metují, 2012. s. 39-46

umění nese. A také chtěl svými pracemi zpopularizovat lidové umění. Cyklus Práce lidu našeho byl velice uznávanou publikací jak u nás, tak v zahraničí.

Největším stavebním projektem, na kterém Jurkovič pracoval, byly lázně Luhačovice. Jurkovič začal pracovat na tomto projektu v zimě v roce 1901, kdy provedl první měření a nákresy. Pro studium lázeňského prostoru si vybral německé lázně Baden, v Čechách Karlovy Vary a v Rakousku Bad Ischl. Celkové práce na lázeňském komplexu probíhaly v letech 1902 – 1914. První úpravou bylo zbourání několika staveb v centrální části lázeňského komplexu. Jako první byly přestavěny Janův dům a tzv. kuchyňský dům, což se stalo na přání zadavatelů stavby, aby mohly být lázně co nejdříve používány. Jurkovič do Janova domu spojil dvě již stojící budovy. Vznikla tak trojpodlažní budova, kde v místě spojení, kde dříve byly dvory, vytvořil halu. Protože Jurkovič spojoval dvě budovy, musel to zohlednit do svého návrhu. Proto se zde rozhodl pracovat s různorodými materiály, jako byly například pálené cihly, kámen nebo i beton. Různý materiál se projevuje i na fasádě, kde naznačuje dělení budovy na jednotlivá patra. Materiál je využit tak, aby také naznačil odlehčení stavby směrem nahoru. Přízemí je zděné, členěné rustikou. První patro je dělené pilastry, kde je i barevně odlišeno, zda se jedná o nosné nebo výplňové zdivo. Druhé poschodí je hrázděné. Členění stavby odpovídalo i barevné řešení fasády. V této budově nalezneme opět spojení secesních a lidových prvků. Secese je patrná v řešení oken a v sochách labutí u vstupu do budovy. Lidovou inspiraci nalezneme v barevném řešení stavby. Dnes je tento Janův dům nazýván Jurkovičův.

Stavba, která vznikla z přestavby tzv. kuchyňského domu, se dnes nazývá Chaloupka. Přestavbou vznikla menší vila. V přízemí se nacházel byt správce a první poschodí bylo určeno pro návštěvníky. Další na řadě byla přestavba budovy jeřábského mlýna na Vodoléčebný ústav a stavba Plovárny a slunečních lázní. Všechny tyto stavby byly hotovy již v roce 1902.

Již v tomto roce začala stavba hospodářského dvora, který byl dokončen v roce následujícím. V roce 1903 začaly práce na novostavbě vily Jeřábí, která měla řešit kapacitu lázní, a na Inhalatóriu. Vila Jeřábí byla první stavbou, kde Jurkovič mohl pracovat bez ohledu na předchozí podobu stavby. Jurkovič navrhl dvoupatrovou budovu, která má dvě postranní křídla, která jsou navržena symetricky od středové části. Opět se zde setkáme s Jurkovičovou prací s materiálem, jakou najdeme na Janově domu. Vnitřní upřádání stavby se zde odvíjí od ústřední schodišťové haly. Budova Inhalatoria se do

dnešních dnů nedochovala. Budova byla hrázdná a působila velmi odlehčeným dojmem. Výzdobou ale byla stavba velmi strohá a Jurkovič zde užil geometrické vzory. S ostatními stavbami v Luhačovicích spojovalo Inhalatorium například řešení střech. Jurkovič také pracoval na stavbách restaurace a hudebního altánku.

Jurkovič ale nepracoval na stavbách jenom pro Akciovou společnost Luhačovických lázní, ale i pro další zadavatele staveb. Těmito stavbami byly hlavně vily, například pro Dr. Pavla Blaha, stavitele Františka Nováka nebo vytvořil návrhy pro zařízení ordinace a bytu Dr. V Kříže z Prahy. Dále také vytvořil návrhy pro budovy pro Slováky, kteří do Luhačovic přijížděli. Budovy měly sloužit nejenom jako ubytovací prostory, ale také jako kulturní centra a místo setkávání Čechů a Slováků. Jurkovič zamýšlel více budov, ale pro nedostatek financí se vše nerealizovalo. Návrhy pocházejí z roku 1906 a první byla postavena Slovenská bouda, která měla sloužit právě k setkávání Čechů a Slováků. Iniciátorem této stavby se stal Dr. Pavel Blaho, který se velmi zasazoval o přátelské vztahy mezi dvěma národy. Jurkovič také vytvořil návrh pro letní divadlo, ale nakonec se realizoval návrh jiného autora. Dalším nezrealizovaným návrhem byl Slovenský dům, což měla být rozsáhlá tříposchod'ová stavba a Jurkovič zde znovu uplatnil způsob práce s materiálem a konstrukcí, kterou využil u předchozích Luhačovických staveb. Tato stavba nebyla realizována pro nedostatek financí. Právě finance a také rozdílné zájmy architekta a akciové společnosti způsobily, že z plánovaných staveb vznikla jen část. Jurkovičova práce v Luhačovicích ale byla velmi oceňována a ukázalo se zde, jak Jurkovič dokázal pracovat s prostředím, kde měly stavby vzniknout, a propojit ho s vznikající budovou.

Na začátku 20. století se Jurkovičův typologický záběr rozšiřoval. Z tohoto období pochází přestavby radnice v Bystřici pod Hostýnem, hostinec v Kouřimi u Brna nebo úprava hotelu Harasov v Kokořínském údolí. Pracoval na návrzích na spolkový dům v Bystřici pod Hostýnem nebo na letní divadlo v Olomouci. Později se zaměřuje i na stavby, které sloužily obchodu nebo na stavby pro sociální účely, kterým byl například návrh na dětský útulek v Uherském Hradišti. Také se věnoval i stavbám technickým, což byla městská elektrárna Boskovice z roku 1909. I přesto, jakou škálu staveb dokázal Jurkovič obsáhnout, se stále více začínal zaměřovat na stavby, které byly spojeny s duchovním a kulturním životem.

Do oblasti duchovních staveb patří úprava poutního místa na Svatém Hostýně. Jurkovič tedy v roce 1903 navrhl celkovou úpravu místa, která počítala s jak přestavbou již stojících staveb, tak se stavbou nových budov a také s terénní úpravou krajiny. Bohužel znovu se z celkového Jurkovičova návrhu realizovala jen část. Realizovány byly kapličky pro křížovou cestu. Kapličky nesou vliv karpatské tradice. Všechny kapličky mají podobu kamenné podesty, ze které stoupá stěna z neopracovaných kamenů, a jsou zastřešeny dřevěnou konstrukcí stříšky. Na stěně kapliček jsou mozaikové obrazy, které navrhl Jan Köhler. Hlavní součástí Jurkovičova návrhu byla nezrealizovaná Shromažďovací síň se zvoničkou, která měla stát v blízkosti již stojícího barokního kostela Nanebevzetí Panny Marie. Byla navržena jako rozlehlá stavba z přírodního kamene, která spojovala prvky lidového stavitelství a secese. V návrzích na obrazové dekorace je patrný vliv byzantského umění a ikonografii.

Druhou oblastí, kterou se Jurkovič v tomto období zabýval, byl kulturně-spoolečenský život. V roce 1905 navrhl obecní dům pro Hospozín ve středních Čechách. Průčelí bylo koncipováno tak, že již na podobě budovy bylo zřejmé, která část k jakému účelu slouží. Budova ale nebyla realizována. Dalším návrhem byl Spolkový dům ve Skalici z roku 1904. Byla to nejrozsáhlejší stavba, kterou Jurkovič před první světovou válkou vytvořil na rodném Slovensku. Jedná se o jednoposchodovou stavbu, která zahrnovala spolkové i obchodní místnosti, knihovnu s čítárnou, divadelní sál a také i byt dr. Blaha. Jistou komplikací pro návrh byla úzká parcela. I přesto, že budova je velmi jednoduše zdobená, působí velmi honosně. Jurkovič zde opět zkombinoval prvky secese a lidové architektury. Koncepce průčelí také ukazuje vnitřní dispozice domu. Jurkovič navrhl i zařízení domu, takže se zde opět projevilo jeho chápání architektury jako celkového díla. Do zadní části budovy byla umístěna divadelní dvorana, což byl ústřední bod budovy. V této místnosti jakoby Jurkovič nechal odhalené konstrukční nosné dřevěné podpěry, které nejenom, že rozdělovaly prostor, ale díky řezbářské práci se také staly dekoračním prvkem. Jurkovič na Slovensku realizoval nebo navrhl i další budovy, například návrh na evangelickou faru v Brezové pod Bradlom, přestavba mlýna na sirotčinec v Modre.

Již bylo zmíněno, že velkým tématem pro Jurkoviče bylo bydlení. Jurkovič stále pracoval s principem *Gesamtkunstwerku*, tedy komplexního díla, které je propracováno do posledního detailu a spojuje v sobě všechny druhy umění. Dále také stále pracuje s anglickou podobou halového domu, který ale upravuje pro domácí prostředí. Mezi jeho

nejvýznamnější a nejznámější práce patří jeho vlastní vila v Brně-Žabovřeskách. Tu architekt navrhl pro svou rodinu v roce 1906. Jurkovič se v roce 1903 oženil s Boženou Bartelmusovou a rodina se postupně rozrostla o tři syny. Pro svou vilu si Jurkovič vybral místo, které bylo blízké městu, ale zároveň i přírodě. Vnitřní koncepce domu se opět odvíjí od ústřední haly. V přízemí se okolo haly nacházely přijímací pokoj, knihovna, ložnice a dětský pokoj. Z obslužných místností potom kuchyně, koupelna a pokoj služby. Do patra byl umístěn pokoj pro hosty, šatna a také Jurkovičův ateliér. V suterénu se nacházel byt domovníka. Dům má velmi romantizující ráz a fasádě dominuje skleněná mozaika od Antoše Frolky, která byla vytvořena podle ilustrace Adolfa Kašpara k pohádce o drakovi a zlatém pokladu. Mozaiku realizoval proslulý brněnský závod Benedikta Škardy. Jinak má ale dům velmi prostou fasádu. Příčinou toho bylo, že Jurkovič se, po zkušenostech s problémy s financováním, rozhodl pro hrázďenou konstrukci, kterou pokryl korkovými panely, které nechal bíle omítnout. Jediné, co tedy tvoří výzdobu, jsou odkryté architektonické konstrukce, které jsou v modré barvě. V interiéru Jurkovič zjednodušil lidové prvky do geometrických tvarů, takže interiér působil velmi moderně. Jurkovič do interiéru svého domu také přidával i díla svých přátel, například obrazy Joži Uprky nebo Antoše Frolky. Při dokončení stavby v roce 1906 se zde konala výstava jeho interiérové tvorby. Díky úspěchu této výstavy se jeho vila dostala do povědomí veřejnosti, a tak Jurkovič získal další zakázky na obytné budovy. V roce 1906 navrhl vilu pro prof. Antonína Vorla ve Velkém Meziříčí. V sousedství své vily v roce 1907 navrhl vilu pro svého přítele Josefa Kunce. Dále také v roce 1907-1908 vyprojektoval vilu v Praze Bubenči pro JUDr. Jana Náhlavského. Typické pro Jurkovičovy vily z tohoto období jsou vysoké střechy s arkýři, které umožňují využívat i podkroví pro obytné účely. Dále také různě velká okna, která svým barevným orámováním zdobí čisté jednobarevné průčelí.⁵⁵

Jurkovič se také věnoval tématu levného bydlení pro obyvatele měst, která se v průběhu 19. století vlivem odchodu lidí z venkova velmi rozrostla. Mezi jeho první práce tohoto typu se stala dělnická kolonie pro firmu Spiegler & synové v Hronově nad Metují. Zde komponoval dvojdomy se zahradami do řadové zástavby. Dalšími takovými projekty byly návrhy pro Spolek pro stavbu zdravých a laciných obydlí z Brna z roku 1908. V tomto návrhu vyprojektoval několik typů domů, ale realizováno bylo jen šestnáct domků a dvojdomů v obci Nový Lískovec, ale jejich podoba byla pozměněna od architekto-
vých

⁵⁵SEDLÁK, Jan et al. *Slavné brněnské vily*. Praha: Foibos, 2006. s. 29-31

návrhů. Ze stejného roku pocházejí i návrhy pro rodinné domy v Molitorově-Kouřimě, které měly být určeny pro zaměstnance Jaroslava Veselého, který se zabýval zahradnictvím. Dělnickým koloniím se věnoval i svým článkům v Lidových novinách z roku 1907 Domky rodinné – domky dělnické.

Jurkovič se zabýval i další podobou bydlení a tou byly nájemní domy. Bohužel ale získal jen jednu zakázku tohoto typu. Tou byl nájemní dům pro Benedikta Škardu v Brně z roku 1908. Zde nalezneme velmi podobný tvar fasády jako u vily JUDr. Jana Náhlavského. Jurkovič zde k výzdobě fasády využil skleněné mozaiky, což také odkazovalo na odvětví, ve kterém pracoval majitel domu.

Kromě staveb ve městě projektoval Jurkovič i stavby na venkově. Povětšinou šlo o přestavby již stojících objektů, ale také projektoval i nové budovy. Patří sem projekt vily pro Jaroslava Martinovského v Bovornici na Moravě z roku 1904 nebo návrh na venkovské sídlo pro malíře Jožu Uprku v Hroznové Lhotě. V těchto a dalších stavbách se Jurkovič hlavně snažil o dobré propojení stavby s jejím okolím.

U otázky bydlení zůstal Jurkovič i při přestavbách historických objektů. V letech 1908–1911 Jurkovič pracoval na přestavbě zámku Jaroslava Veselého v Molitorově u Kouřimi. Jurkovič nejdříve navrhl dvě pomocné budovy – hájenku a úřednický dům, kde opět využil prvky lidového stavitelství. Exteriéry zámku byly upraveny tak, že nenarušovaly původní ráz budovy. Jurkovič ale přidal mansardovou střechu, která byla zvýrazněna červeným nátěrem šindelů. Při úpravě omítek se snažil navodit dojem baroka. Interiér ale nese secesní ráz. Aby mohl zvednout stropy v prostorech jídelny a velkého sálu, využil Jurkovič speciální konstrukce. Jurkovič také navrhl zařízení zámku⁵⁶

V letech 1911 – 1913 se věnoval zámku v Novém Městě nad Metují. Jednalo se o přestavbu zámku, který hodlal nový majitel podnikatel Josef Bartoň využívat jako své reprezentační sídlo. Jurkovič zde mohl pracovat velice volně, protože mu majitel do práce moc nezasahoval a navíc byl velmi bohatý, takže se architekt nemusel zabývat problémy s financemi. Jurkovič pozměnil exteriér a dispozice stavby. Díky prosklení byla zvýrazněna a opticky odlehčena věž na severozápadním rohu. Jihozápadní věž byla zcela zrušena a byla nahrazena menší věžičkou. Do druhého patra na nádvoří umístil balkóny na krakorcích. Budovy byly zmodernizovány i po technické stránce, byl sem zaveden rozvod vody, ústřední topení. Jurkovič také prosadil, aby se vodárna pod zámkem přestavěla na

⁵⁶VLČEK, Pavel. *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha: Libri, 2001. s. 374

vodní elektrárnu. Jurkovič velmi ctil původní zařízení, do kterého nové zařízení nebo prvky vkládal, pouze pokud se nedochovaly původní artefakty. Zajímavá je zahradní síň z roku 1910, která má výraznou secesní výbavu. Jurkovič navrhl úpravy v černé pracovně (pánský pokoj), jídelně a žlutém (přijímacím) pokoji. Hudební sál a velká síň, které Jurkovič také upravil, byly v letech 1939-1942 zmodernizovány podle architekta Pavla Janáka. V prvním poschodí Jurkovič navrhl zimní zahradu, kam umístil mozaiku z kamínku z řeky Metuje. V místnostech došlo k zachování barokní štukové výzdoby. Jurkovič také obnovil tzv. žebrovou síň, ve které díky otiskům v klenbě zrekonstruoval renesanční žebra. Zrekonstruoval také malované erby z doby renesance. Jurkovič také navrhl úpravu zahrady. Práce byly započaty v roce 1909. Jurkovič spojil dně části zahrady dřevěným krytým mostem inspirovaným v lidovém stavitelství.

Prostor před vjezdem do zámku zprvu sloužil jako zázemí pro stavbu. V roce 1910 byl propojen mostem s branou portálu. Tento prostor byl upraven do podoby parku, kde byla nainstalována kašna převezená z Horského náměstí. V polovině 30. let sem byly instalovány i sochy trpaslíků od M. B. Brauma.⁵⁷

Pracoval také na přestavbě komplexu budov bývalého kláštera na Zbraslavi v letech 1911 – 1913 pro mladšího bratra Cyrila Bartoně. Od těchto bratrů také dostal v roce 1908 objednávku na přestavbu starého mlýna v Pekle nedaleko Náchoda, který se měl stát turistickou ubytovnou s hostincem. Tato stavba se nese v duchu Jurkovičových raných prací z doby Pusteven, ale již ve vyvinutější formě. Inspirací pro úpravu objektu se mu stala čičmanská lidová architektura. Prostor starého mlýna připomínali stoly na verandě z mlýnských kamenů nebo lustr v hlavní místnosti z palečného mlýnského kola. Velmi zajímavá je ozdoba střechy, kde na dva sloupky umístil dřevěná kola. Krb nechal vyzdobit postavami čertů, kde mu jako inspirace nejspíše posloužil název místa. Jurkovič zde také pro bratry Bartoně navrhl novou strojní pilu, která byla vybudována v roce 1910. Jurkovič při těchto obnovovacích a úpravných pracích spolupracoval s Dr. Zděnkem Wirthem. Zastávali názor, že by se stav památky měl zachovávat i s projevy stárnutí. Památky se, podle tohoto názoru, mohly upravovat, pouze pokud to mělo dopad na funkční užitkovou

⁵⁷VLČEK, Pavel. *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha: Libri, 2001. s. 391-392

HAVLÍK, Vlastimil. *Dušan Samuel Jurkovič: projekty, rekonstrukce a stavby (nejen) na Náchodsku*. Nové Město nad Metují: Město Nové Město nad Metují, 2012. s. 63-72

hodnotu stavby. Tedy nový účel stavby vždy korespondoval se stavebními úpravami, které byly vytvořeny v soudobém slohu.⁵⁸

V období první světové války se Jurkovič začal věnovat prostorům vojenských hřbitovů, protože byl přidělen do oddělení válečných hrobů v Krakově. Hřbitovy projektoval především v západní Haliči a vytvořil na třicet návrhů a realizací. Jurkovič zde znovu mistrně spojuje krajinu a vznikající prostor hřbitovů. Jurkovič umisťoval hřbitovy do přírody, což bylo v té době neobvyklé, protože hřbitovy se povětšinou zakládaly v blízkosti měst. Jurkovič vytvářel jakési dva typy hřbitovů – dřevěné, kde se projevuje vliv karpatského lidového stavitelství, a kamenné, kde se projevuje historizující sloh. Jurkovič si, i přes velkou tvarovou a koncepční rozmanitost, zachoval jistý jednotící prvek svých návrhů. Mezi tyto prvky patřily brány, které zdůrazňovaly hlavní osu celého prostoru. Proti těmto branám býval situován hlavní pomník. V některých případech Jurkovič nezakládal hřbitovy zcela osamocené, ale připojoval je k již stojícím dřevěným kostelíkům.

Jurkovič se v roce 1918 vrací zpět na Slovensko, konkrétně do Bratislavy. Jurkoviče do Bratislavy vedla hlavně touha být přítomen všem změnám, které Slovensko, nyní osvobozené od Uher, zažívalo a také nabídka stát se komisařem úřadu pro záchranu uměleckých památek. Do tohoto úřadu byl jmenován v roce 1919 a zastával ho až do roku 1922. Ve své funkci se kromě samotné ochrany památek věnoval i stavebním plánům města. Zasadil se také o zachování vyhořelé obce Čičmany. V roce 1920 začal pracovat na plánu obnovy zámku ve Zvoleni, který se měl stát županským sídlem. Jeho plán ale nebyl realizován. Vytvořil návrhy na přestavbu Bratislavského hradu. Jurkovič chtěl hrad obnovit a přidělit mu novou funkci pro moderní společnost. Jurkovič předložil návrh, že by zde mohla být umístěna právnická a filozofická fakulta bratislavské univerzity. Chtěl hrad obnovit v jeho podobě z tereziánského období a budovu využít jako spolkové místnosti pro studenty a jako depozitáře univerzitní knihovny.

V roce 1923 započala úprava hradu Kunětická hora, ale v roce 1928 byly zastaveny práce. Hrad se v roce 1919 stal majetkem pardubického muzejního spolku, který vytvořil Kunětické družstvo, které se mělo starat o záchranu a správu stavby. V roce 1924 vytvořil Jurkovič návrhy na úpravu páté a šesté brány, které měly co nejdříve sloužit pro potřeby návštěvníků. Jurkovič zde na návrzích spolupracoval s architektem Janem Paclem.

⁵⁸ HAVLÍK, Vlastimil. *Dušan Samuel Jurkovič: projekty, rekonstrukce a stavby (nejen) na Náchodsku*. Nové Město nad Metují: Město Nové Město nad Metují, 2012. s. 57-6

Podrobné návrhy úprav celého komplexu pocházejí z let 1927-1928. V hradním paláci se měl zřídit velký rytířský sál a v přízemí zasedací síň. Dále také navrhl dva prostory pro muzejní činnost a také restauraci. Podobu hradu chtěl Jurkovič zachovat a změnit chtěl jen to, co bylo nejvíce nutné. Jurkovič také navrhl i zařízení místností. Mezi družstvem a Jurkovičem postupně narůstaly spory a nakonec došlo i k soudnímu sporu a rozvázání spolupráce. Dnešní podoba hradu tedy odpovídá Jurkovičovým návrhům jen z části a také byly jeho navržené úpravy často provedeny s nepřesnostmi.⁵⁹

Po příchodu Jurkoviče do Bratislavy se mění i jeho výtvarný projev. V této době se prosazuje funkcionalismus, který mu byl blízký, a proto zapojil jeho prvky i do své práce. Společný byl zájem o funkci stavby, která by měla být určující pro celek stavby. Jurkovič se velmi věnoval otázkám sociálního bydlení a zkvalitňování životních podmínek života sociálně slabších obyvatel. Proto v tomto období Jurkovič navrhuje různé typy levných rodinných domů nebo nájemních domů s byty. Z tohoto období pochází i budova bývalého Kochova sanatoria v Bratislavě, která pochází z roku 1929. Budova dobře splňovala svou funkci a byla jednou z nejmodernějších svého druhu.

Kromě projektů na bydlení pro sociálně slabší obyvatele se Jurkovič věnoval i projektům na bydlení pro střední vrstvy. Těmi byly například takzvané Legiodomy, které měly původně sloužit jako družstevní bydlení pro legionáře. Jedná se o blok čtyř pěti až sedmi podlažních budov. Typické pro nájemní domy, které Jurkovič navrhoval, bylo, že mezi budovami se snažil vytvořit rekreační prostor se zelení. Jurkovič také v Bratislavě navrhoval veřejné stavby, například banky nebo školy.

Za své největší dílo pokládal Jurkovič mohyly Miroslava Rastislava Štefánika na Bradle, na které pracoval ode dne smrti slovenské osobnosti až po rok 1928, kdy byla mohyla odhalena. Jako místo pro uložení Štefánikova těla Jurkovič navrhl místo, které měl Štefánik velmi rád ve svém mládí. Jurkovič musel kvůli financování a organizační situaci stavbu velmi upravovat. Výsledná stavba je ale stále monumentálním pomníkem. Jurkovič opět skvěle zasadil stavbu do okolní krajiny a vytvořil zde stavbu z hrubého kamene, která je členěna do dvou teras a ve středu je samotná náhrobní stavba obklopená čtyřmi obelisky. Za tento monument získal v roce 1933 Kretzovu cenu od Akademie věd a umění v Praze. Jurkovič také v roce 1921 vytvořil návrh na pomník pro místo, kde došlo k letecké nehodě

⁵⁹ HAVLÍK, Vlastimil. *Dušan Samuel Jurkovič: projekty, rekonstrukce a stavby (nejen) na Náchodsku*. Nové Město nad Metují: Město Nové Město nad Metují, 2012. s. 98-100

a Štefánikovu úmrť, které je nedaleko Vajnor. K odhalení památníku došlo 5. května 1923 u příležitosti čtvrtého výročí Štefánikova úmrtí. Pomník má podobu kamenné pyramidy. Jurkovič navrhl i úpravu okolí pomníku.

Kromě pomníku pro Štefánika vytvořil Jurkovič i pomníky pro další slavné slovenské osobnosti. Jurkovič hodlal vytvořit hrobku pro básníka Pavla Országha Hviezdoslava, kterého osobně znal. Jurkovič navrhl již v roce 1921 pro básníka pomník, který byl realizován v roce 1924. Hviezdoslav byl dočasně pochovaný na dolnokubínském hřbitově a Jurkovič pro něj chtěl vhodnější místo. Jeho návrh hrobky nebyl realizován. Jurkovič byl v roce 1923 požádán o vytvoření projektu na pomník pro básníka Jana Kollára v Mošovciach. Jurkovič nenavrhl jen samotný pomník, ale i okolní stavby, které měly sloužit k osvětové činnosti spojené s touto slavnou osobností. Tento projekt ale také nebyl realizován. V roce 1928 se Jurkovič účastnil soutěže na pomník Milana Rastislava Štefánika pro Bratislavu, na kterém spolupracoval se sochařem Otakarem Španielem. Tento návrh je velmi odlišný od Jurkovičových předchozích návrhů, protože je velmi konvenčně provedený. Jedná se o monumentální pomník, kde je sedící postava Štefánika umístěna na vysoký osmiboký podstavec, který je obklopen ještě prstencem na sloupech. S Otakarem Španielem spolupracoval i na návrhu jiného památníku Štefánika, který byl realizován v Komárnu. Ten měl podobu bronzové stojící figury na kamenném podstavci, který byl obložen terakotovým obložením. Jurkovič také vytvořil návrh pro památník Ludovíta Štúra v Modre, který ale nebyl realizován.

Jurkovič se velmi věnoval i oblasti sportu, turistiky a rekreace. Mezi práce tohoto ražení patří komplex dřevěných staveb slunečních lázní v Modre z roku 1921. Jurkovičovy dřevěné budovy se ale nedochovaly. V letech 1936 vypracoval Jurkovič návrh na budovy lanové dráhy na Lomnickém štítě, celkem vypracoval návrhy pro čtyři stanice a jejich interiéry. Stavby jsou strohé a kamenné stěny z modré tatranské žuly jsou doplněny jen určitými červenými prvky okolo oken.

V letech 1935-1940 pracoval Jurkovič na technických stavbách pro Západoslovenské elektrárny v Malachách, Trnavě a Bratislavě. Stavby byly navrženy tak, že sice ukazují svou technickou a účelovou funkci, ale velmi dobře zapadají do okolní zástavby a nenarušují celkový prostor.

I v meziválečném období navrhoval Jurkovič vily. V Bratislavě navrhl pět vil v oblasti Lermontovy ulice, kam umístil i svou vlastní vilu. Tyto vily pocházejí z let 1923-

1924. Na projektech spolupracoval architekt s pražským architektem Janem Paclem. U těchto vil už Jurkovič opustil halovou kompozici domu. Dříve situoval Jurkovič společenskou funkci domu právě do haly, nyní již do salonu. Exteriér budov je velmi strohý a jediným ozdobným prvkem jsou trojúhelníkové štíty s rostlinnými motivy. Mezi vlastníky domů patřil například historik Václav Chaloupecký.

Za druhé světové války Jurkovič pokračoval v práci v oblasti památníků. Kromě návrhů na památníky Bedřicha Smetany nebo Boženy Němcové, vytvořil i návrhy, kterými chtěl povzbudit myšlenku hrdinství lidu. Do této tematické skupiny patří návrh na památník studentům zavražděných 17. listopadu 1939, návrh na mauzoleum českým mučedníkům za Druhé světové války, návrh mauzolea na památku bitvy u Stalingradu nebo památník k druhému výročí zániku Lidic. I v průběhu války se věnuje otázce levného bydlení. Především projektu montovaných domů z prefabrikátů, zde se Jurkovič inspiroval u cihlových domů západního Slovenska. O tomto projektu vydal i teoretickou práci, k realizaci tohoto projektu ale nikdy nedošlo. Jeho práce vzbudila velký ohlas a Jurkovič se v roce 1946 zúčastnil konference o poválečné rekonstrukci měst v Londýně.

Po druhé světové válce se Jurkovič znovu věnoval pietním místům a hřbitovům. Například v roce 1947 byl postaven podle Jurkovičova návrhu pietní hřbitov a památník obětem fašismu v Kremničke, která se nachází u Bánské Bystrice.

Jurkovič se věnoval také odborné publikační činnosti. Počátky jeho publikační činnosti se vážou na jeho studium lidových staveb, kdy své teoretické práce, které byly doprovázeny četnými ilustracemi a fotografiemi, uveřejňoval v mnoha odborných časopisech nebo sbornících. Již bylo zmíněno jeho první rozsáhlejší dílo – *Práce lidu našeho*, který vycházel v podobě čtrnácti sešitů v letech 1905-1913 ve Vídni. Své dvě největší díla popsal v samostatných publikacích *Pustevně na Radhošti* z roku 1900 a v *Mohyla Dr. M. R. Štefánika na Bradle* z roku 1929. V roce 1946 vydal práci s názvem *Skládacie domy rodinné z pálených tehliarskych vyrobkov*, která se teoreticky zabývala montovanými stavbami rodinných domů. Jurkovičův vlastní úvodník nalezneme v monografii Františka Žákavce *Dílo Dušana Jurkoviče*. Jurkovičovy příspěvky nalezneme i v katalozích k jeho výstavám v Bratislavě, která se konala v roce 1938, v Praze z let

1945-1946 a v Brně z roku 1947. Také přispěl do knihy *Osudy slovenských výtvarníků Jana Alexyho* z roku 1948.⁶⁰

Jurkovič díky svému věhlasu získal mnoho členství v uměleckých a odborných institucích. V roce 1910 byl jmenován členem Spolku výtvarných umělců Mánes. V roce 1928 získal čestné členství v Umělecké besedě slovenské, nebo se v roce 1929 se stal členem České akademie věd a umění. Jurkovič za své dílo získal ve 30. letech mnoho domácích i zahraničních ocenění. V roce 1946 byl jmenován jako první architekt národním umělcem. Byl také spoluzakladatelem Slovenského národního muzea. Achitekt Dušan Jurkovič zemřel 21. prosince 1947 v Bratislavě. Je pochován na hřbitově v Brezové pod Bradlom. V roce 1947 mu byl in memoriam udělen řád Slovenského národního povstání I. třídy. In memoriam mu byl udělen v roce 1991 i řád T. G. Masaryka. Za významné zásluhy o rozvoj Slovenské republiky v oblasti architektury získal v roce 2007 in memoriam kříž I. třídy.⁶¹

11. Závěr

Společným znakem všech popsaných vil je schodišťová hala. Tento koncept byl v této době velmi často používán a vycházel z anglického pojetí domu. Dále také jsou společné ozdobné prvky staveb. U vily Karla Vítězslava Maška je nalezneme jak v exteriérech – například malba a reliéf na fasádě, rostlinné motivy v interiéru budovy nebo ve výplních oken. Suchardova vila je v exteriérech nezdobená, jediným výrazným prvkem je hrázdění. Secesi nalezneme ale v zařízení budovy, které navrhl Kotěra se Suchardou a v témže stylu jsou i Suchardovy plakety umístěné v interiéru vily. U vily JUDr. Jana Náhlavského se secese projevuje především v liniích stavby, které jsou velmi měkké, jak bylo pro secesi typické. Dalším společným prvkem je využití lidového stavitelství, což bylo ve své době velmi oblíbené. U vily Karla Vítězslava Maška nalezneme tuto inspiraci v užití roubené střechy. Jan Kotěra užil této inspirace při návrhu průčelí vily Stanislava Suchardy, kam umístil arkýř završený pavlačí zakrytý střechou. Celé dílo Dušana Jurkoviče je velice inspirováno a architekt hojně užíval lidových motivů. Nejinak tomu je i u vily JUDr. Jana Náhlavského, kde lidové motivy nalezneme například v barevných

⁶⁰ HAVLÍK, Vlastimil. *Dušan Samuel Jurkovič: projekty, rekonstrukce a stavby (nejen) na Náchodsku*. Nové Město nad Metují: Město Nové Město nad Metují, 2012. s. 107-108

⁶¹ BOŘUTOVÁ, Dana. *Architekt Dušan Samuel Jurkovič*. Bratislava: Slovart, 2009
HAVLÍK, Vlastimil. *Dušan Samuel Jurkovič: projekty, rekonstrukce a stavby (nejen) na Náchodsku*. Nové Město nad Metují: Město Nové Město nad Metují, 2012.
MANDYSOVÁ, Hana. *Dušan Jurkovič*. Pardubice: Východočeská galerie. 1988

ornamentech nebo v předsunutém vchodu. Jurkovič ale při návrhu této vily přeci jenom utlumil vliv lidového stavitelství. Všechny vily byly také navrhovány podle principu *Gesamtkunstwerku* – tedy vytvoření celistvého uměleckého díla. Architekti tedy navrhovali vily do posledních detailů. Tento princip ale zcela naplněn nebyl u vily JUDr. Jana Náhlavského, kde nedošlo k realizaci vnitřního zařízení navrženého Jurkovičem.

Vila Karla Vítězslava Maška je zajímavá z hlediska toho, že ji navrhl sám vlastník, jež byl povoláním akademický malíř. Architektura a stavitelství ho velice zajímaly. Jedná se ale o jedinou stavbu tohoto typu. Dalšími jeho architektonickými počiny byly jen činžovní domy. Také se věnoval územním plánům nově vzniklé Velké Prahy.

Vila Stanislava Suchardy spadá do rané tvorby architekta Jana Kotěry, kdy navrhl například i vilu Trmalovu nebo vilu pro Vendelína Máchu v Bechyni. I v těchto domech užíval halovou koncepci a spojoval zde prvky moderní architektury a lidového stavitelství. Později se ale jeho styl změnil a více se přiklonil ke klasicistnímu stylu. V tomto stylu navrhl například přestavbu vily Bianca v Praze – Bubenči nebo tzv. Nový zámek v Ratboři. Kotěrova vila pro Stanislava Suchardu vznikla proto, že zadavatel stavby, tedy Stanislav Sucharda, získal zakázku na pomník Františka Palackého a potřeboval proto nové prostory pro svou práci. Budoucí pomník Františka Palackého se stal jedním z nejvýznamnějších děl svého autora.

Vila JUDr. Jana Náhlavského spadá do raného díla architekta Dušana Jurkoviče. I on ve svých vilách užíval halovou koncepci halového domu, kam ale i zapojoval lidové motivy. V tomto duchu navrhl vilu na Rezku pro svého budoucího tchána nebo svou vlastní vilu v Brně-Žabovřeskách. Později, po odchodu do Bratislavy, se styl Jurkovičových vil změnil. Více se přiklonil k funkcionalismu a přestává využívat lidové motivy. Opustil také halovou koncepci domu a za hlavní společenský prostor domu začal považovat salon. Schodiště v těchto vilách jsou odděleny do hlavních prostor.

Všechny tři vily jsou v současné době v dobrém stavu a jsou udržovány. Všechny vily jsou v soukromém vlastnictví a vila Stanislava Suchardy je také zpřístupněna jako muzeum.

12. Seznam použitých informačních zdrojů

Prameny

Archiv hlavního města Prahy (AMP)

Magistrát hl. m. Prahy I., referát IV. popisní, Soupis pražského obyvatelstva, Pražané, nová konskripce.

Tisk

Český časopis historický. *Zprávy*. Praha: Historický klub. 1913. roč. 19, č.3

Dílo: list věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní. Praha: Jednota umělců výtvarných, roč. IV., 1906

Literatura:

BĚLINA, Pavel et al. Dějiny Prahy. II., *Od sloučení pražských měst v roce 1784 do současnosti*. Praha: Paseka, 1998

BOŘUTOVÁ, Dana. *Architekt Dušan Samuel Jurkovič*. Bratislava: Slovart, 2009

DIVADLO JOSEFA KAJETÁNA TYLA, *Historie divadelnictví v Plzni* [online] Plzeň: 2015 [cit. 27. 3. 2016]. Dostupné z: <https://www.djkt.eu/historie-divadelnictvi-v-plzni>

FABELOVÁ, Karolína. *Karel Vítězslav Mašek*. Praha: Eminent, 2002

HARDY, William. *Secese: art nouveau*. Praha: Svojtka a Vašut, 1997

HAVLÍK, Vlastimil. *Dušan Samuel Jurkovič: projekty, rekonstrukce a stavby (nejen) na Náchodsku*. Nové Město nad Metují: Město Nové Město nad Metují, 2012.

HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Foibos Bohemia, 2011

JUŘÍK, Pavel. *Historie bank a spořitelén v Čechách a na Moravě*. Praha: Libri, 2011.

KRAJČI, Petr, ed., SEDLÁKOVÁ, Radomíra, ed. a DVOŘÁKOVÁ, Dita. *Slavné pražské vily: sto a jeden dům s příběhem*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Národním technickým muzeem, 2012

KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866-1916*. Nová Paka: Městské muzeum Nová Paka, 2006.

LUKEŠ, Zdeněk. *Praha moderní: velký průvodce po architektuře 1900-1950. II, Levý břeh Vltavy*. Praha: Paseka, 2013

MANDYSOVÁ, Hana. *Dušan Jurkovič*. Pardubice: Východočeská galerie. 1988

MRÁZ, Bohumír a MRÁZOVÁ-SCHUSTEROVÁ, Marcela. *Secese*. Praha: Obelisk, 1971

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, *Památkový katalog – Suchardova vila s ateliérem* [online], 2015 [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z: <http://pamatkovykatalog.cz?element=2168537&action=element&presenter=ElementsResults>

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, *Památkový katalog – Náhlavského vila* [online], 2015 [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z:

<http://pamatkovykatalog.cz?element=2319389&action=element&presenter=ElementsResults>

NÁRODNÍ PAMÁTKOVÝ ÚSTAV, *Památkový katalog – Suchardova vila* [online], 2015 [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z: <http://pamatkovykatalog.cz?element=2319381&action=element&presenter=ElementsResults>

SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Jak je poznáme? Umění secese*. Praha: Knižní klub, 2007

SEDLÁK, Jan et al. *Slavné brněnské vily*. Praha: Foibos, 2006.

ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001

TRYML, Michal, ed. a BERÁNEK, Bohumil. *Kniha o Bubenci*. Praha: Městská část Praha 6, 2004

VALAŠSKÉ MUZEUM V PŘÍRODĚ V ROŽNOVĚ POD RADHOŠTĚM, *Objekt Libušín na Pustevnách* [online], Valašské muzeum v přírodě, 2010 [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.vmp.cz/cs/oprava-libusina/dokumentace/historicke-ohlednuti/>

VALENTA, Jiří, ed. *Malované opony divadel českých zemí*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu v Praze, 2010

VLČEK, Pavel. *Ilustrovaná encyklopedie českých zámků*. Praha: Libri, 2001

WITTLICH, Petr. *Česká secese*. Praha: Odeon, 1982

ŽÁKAVEC, František. *Dílo Dušana Jurkoviče: kus dějin československé architektury*. Praha: Vesmír, 1929

13. Seznam příloh

Příloha č. 1: Vila Karla Vítězslava Maška v Praze-Bubenči – současný stav

Zdroj: FABELOVÁ, Karolína. *Karel Vítězslav Mašek*. Praha: Eminent, 2002. s. 173

Příloha č. 2: Dobová fotografie vily K. V. Maška

Zdroj: FABELOVÁ, Karolína. *Karel Vítězslav Mašek*. Praha: Eminent, 2002. s. 172

Příloha č. 3: Půdorys vily K. V. Maška

Zdroj: FABELOVÁ, Karolína. *Karel Vítězslav Mašek*. Praha: Eminent, 2002. s. 174

Příloha č. 4: Studentský pokoj ve vile K. V. Maška

Zdroj: Dílo: list věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní. Praha: Jednota umělců výtvarných, roč. IV., 1906. s. 113

Příloha č. 5: Knihovna v salonku ve vile K. V. Maška

Zdroj: Dílo: list věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní. Praha: Jednota umělců výtvarných, roč. IV., 1906. s. 109

Příloha č. 6: Dětská ložnice ve vile K. V. Maška

Zdroj: Dílo: list věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní. Praha: Jednota umělců výtvarných, roč. IV., 1906. s. 121

Příloha č. 7: Mřížka topné komory ve vile K. V. Maška

Zdroj: Dílo: list věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní. Praha: Jednota umělců výtvarných, roč. IV., 1906. s. 107

Příloha č. 8: Arkýř v jídelně ve vile K. V. Maška

Zdroj: Dílo: list věnovaný původní tvorbě české hlavně dekorativní. Praha: Jednota umělců výtvarných, roč. IV., 1906. s. 104

Příloha č. 9: Vila Stanislava Suchardy v Praze-Bubenči – současný stav

Zdroj: NADACE STANISLAVA SUCHARDY, *Suchardova vila* [online] 2013 [cit./vid. 5. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.stanislav-sucharda.cz/cs/suchardova-vila>

Příloha č. 10: Vila Stanislava Suchardy – dobová fotografie

Zdroj: HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve

spolupráci s Foibos Bohemia, 2011. s. 35

Příloha č. 11: Vila Stanislava Suchardy – dobová fotografie s budovou ateliéru

Zdroj: HERMANOVÁ, Hana et al. *Rodinné domy Jana Kotěry*. Praha: Foibos Books ve spolupráci s Foibos Bohemia, 2011. s. 35

Příloha č. 12: Studie fasád vily Stanislava Suchardy od Jana Kotěry

Zdroj: ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001. s. 110

Příloha č. 13: Studie fasád vily Stanislava Suchardy od Jana Kotěry

Zdroj: ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001. s. 111

Příloha č. 14: Jídelna ve vile Stanislava Suchardy

Zdroj: ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001. s. 112

Příloha č. 15: Interiér vily Stanislava Suchardy

Zdroj: ŠLAPETA, Vladimír. *Jan Kotěra: 1871-1923: zakladatel moderní české architektury*. Praha: Obecní dům, 2001. s. 113

Příloha č. 16: Vila JUDr. Jana Náhlovského – současný stav

Zdroj: Praha 6 udělila první grant soukromým majitelům památky. *Novinky.cz* [online]. 2003-2016 [cit. 5. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.novinky.cz/bydleni/reality-a-finance/159383-praha-6-udelila-prvni-grant-soukromym-majitelum-pamatky.html>

Příloha č. 17: Dobová fotografie a půdorys vily JUDr. Jana Náhlovského

Zdroj: Architektonický obzor: zprávy spolku architektů a inženýrů v král. Českém. Praha: Spolek architektů a inženýrů v král. Českém. 1910. roč. 9., tab. 39

Příloha č. 18: Dobová fotografie, průřezy a kresby interiérů vily JUDr. Náhlovského

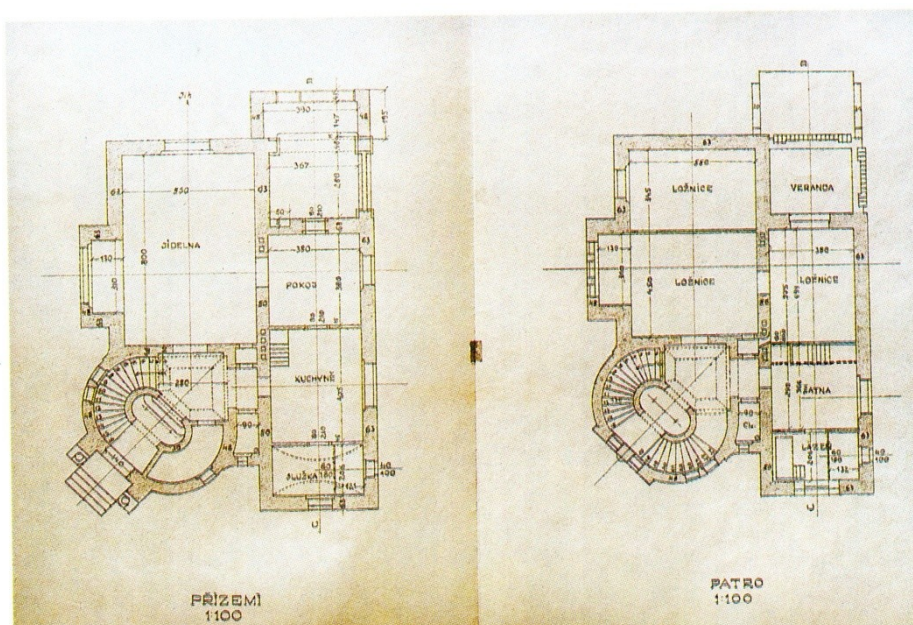
Zdroj: Architektonický obzor: zprávy spolku architektů a inženýrů v král. Českém. Praha: Spolek architektů a inženýrů v král. Českém. 1910. roč. 9., tab. 40



Příloha č. 1



Příloha č. 2



Příloha č. 3



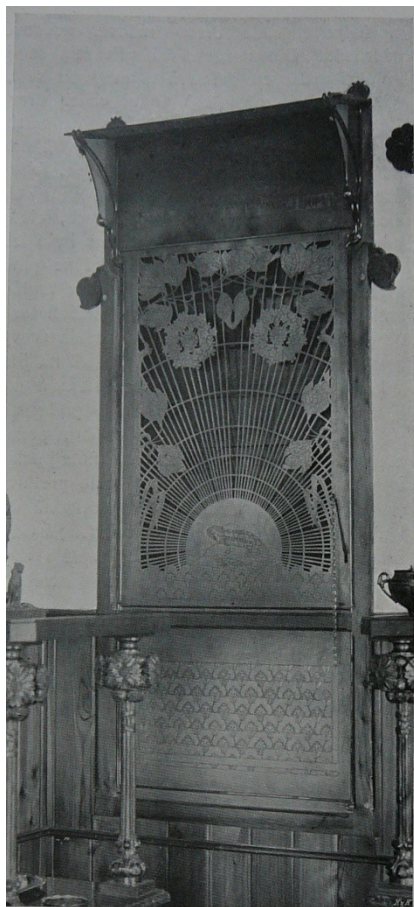
Příloha č. 4



Příloha č. 5



Příloha č. 6



Příloha č. 7



Příloha č. 8



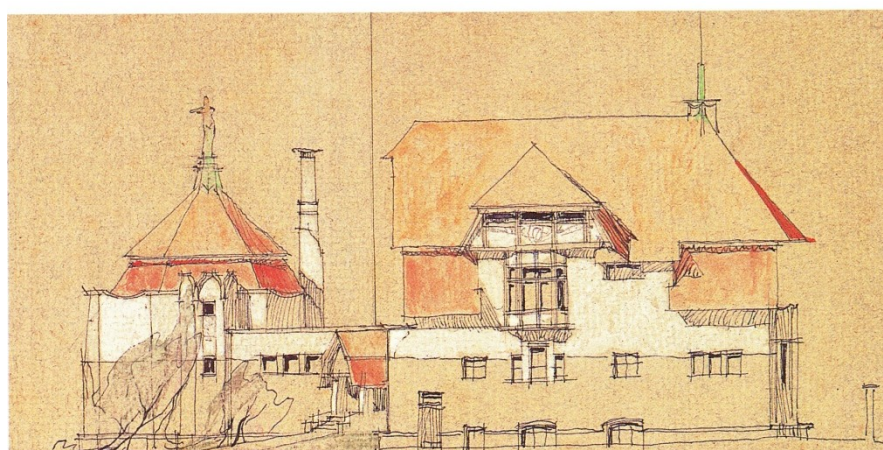
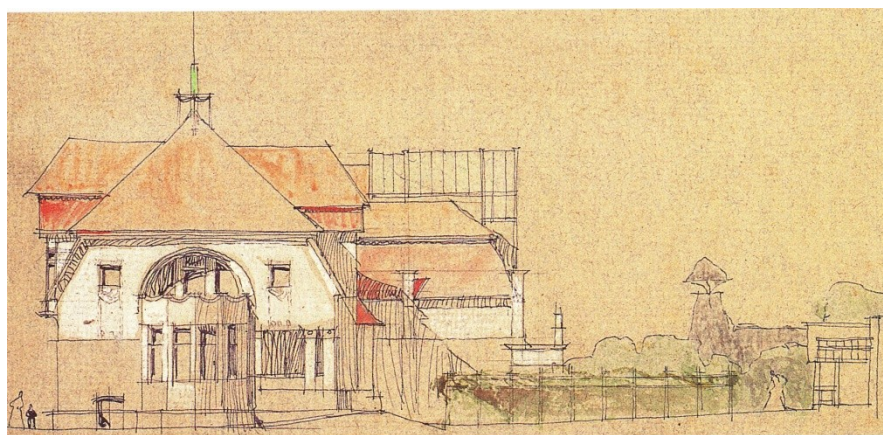
Příloha č. 9



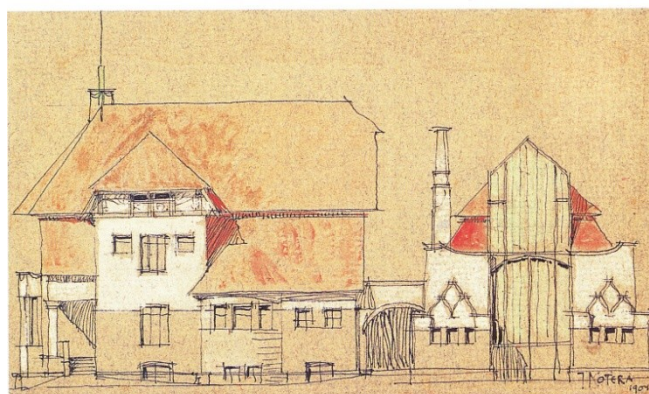
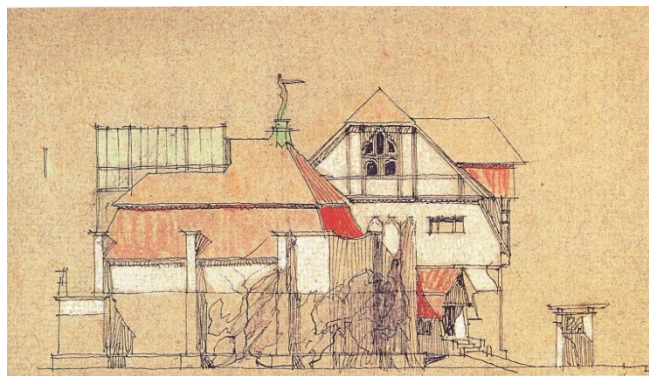
Příloha č. 10



Příloha č. 11



Příloha č. 12



Příloha č. 13



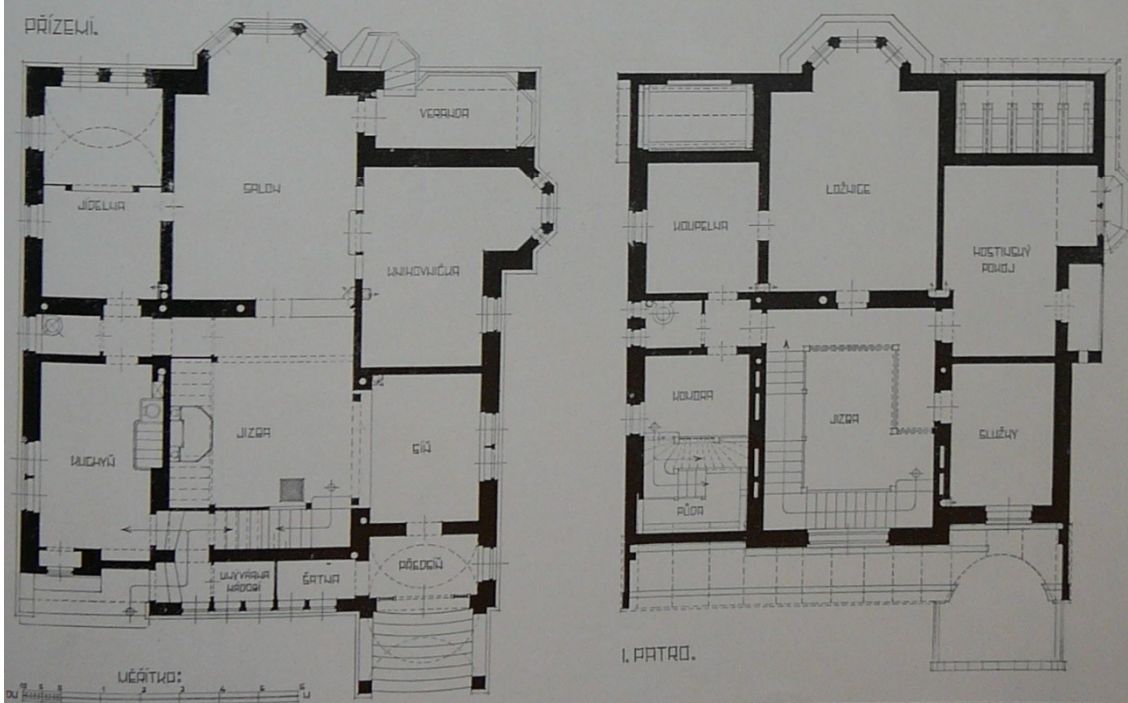
Příloha č. 14



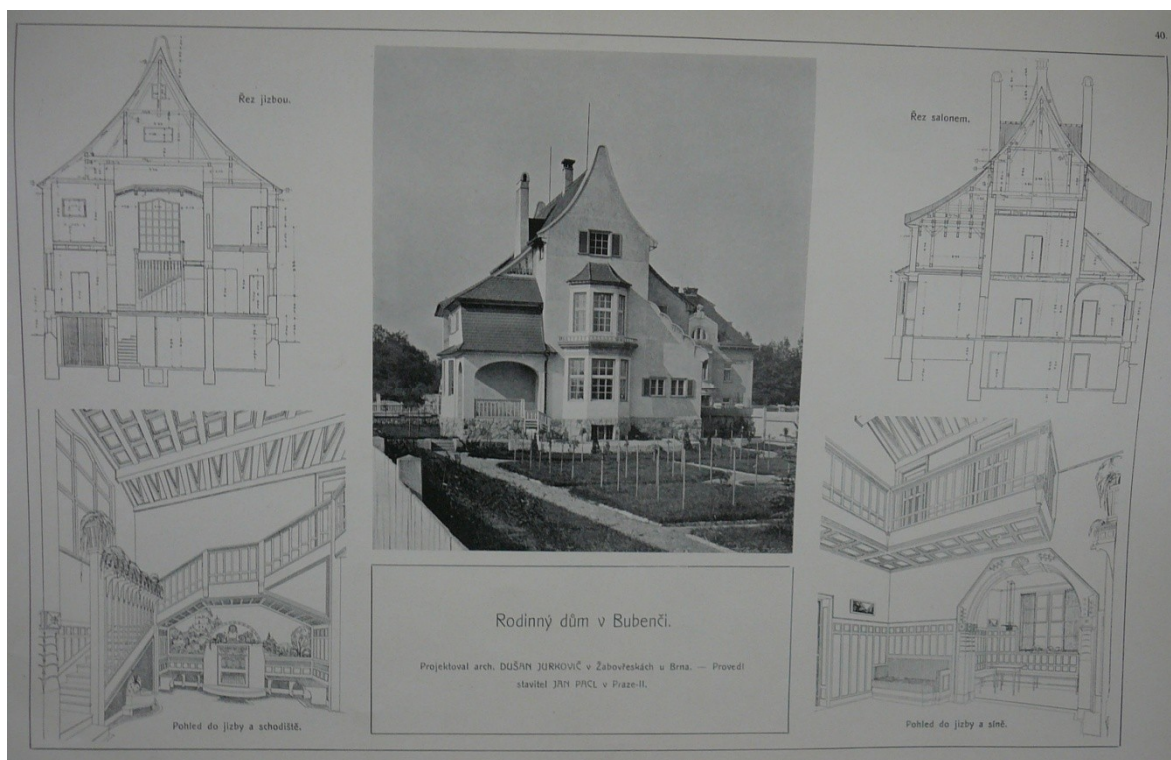
Příloha č. 15



Příloha č. 16



Příloha č. 17



Příloha č. 18